Robert Franz.

Geſpräche aus zehn Jahren

veröffentlicht

von

Dr. Wilhelm Waldmann.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1895.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Seinen Freunden

gewidmet.

In memoriam.

Zwei Jahre sind nun verflossen, seit Robert Franz von seinen Freunden schied, das Andenken aber an ihn lebt unverwelkt, er ist nicht vergessen. Wie einen innerlichen Schmerz empfand ich's, als ich von seinem frischen Grabeshügel hinwegging — und so ist meine Erinnerung an ihn auch heute Verehrung und Liebe. Eine großangelegte Natur, naiv zuweilen wie ein Kind, mitunter derb und schroff, aber immer bedeutend, — so habe ich ihn gekannt.

Seit mehr als zwanzig Jahren habe ich Franz in seiner schlichten Weise durch die Straßen unserer Stadt gehen sehen, — in der ersten Zeit ihm persönlich fremd, grüßte ich ihn als den großen Liederkomponisten und er dankte freundlich in seiner Art. Im Jahre 1881 lernte ich ihn persönlich kennen in dem Sprechzimmer meines Kollegen Professor Seeligmüller, ich stellte mich ihm vor als Verehrer der

Tonkunſt und im beſonderen ſeiner Lieder, und bald ſtanden wir im wärmſten Gedankenaustauſch. Bei dieſem erſten Begegnen ſchon trat mir Franz' reiches inneres Weſen entgegen, ſodaß es mich drängte, den Inhalt ſeiner Worte feſtzuhalten. Ich traf von dem Tage an mit Franz häufig zuſammen; — bald hatten wir ein Stück Weges gemeinſam, oder Franz beſuchte mich auf einige Stunden, oder ich ging zu ihm, ſobald ich ihm etwas mitzutheilen hatte. So haben wir zeitweiſe viele Stunden verplaudert. Stets führte ich ein Heft bei mir, um meine Antworten mit Bleiſtift niederzuſchreiben; dies war der Weg, um austauſchen zu können, was uns beſchäftigte, — denn Franz war ja ſeit Jahren völlig taub. Zehn Jahre lang haben wir in dieſer Weiſe verkehrt. In den letzten Jahren konnte man wohl eine Abnahme ſeiner bislang bewundernswerthen körperlichen Friſche bemerken, — ſeine Spaziergänge ſchränkten ſich mehr ein, wozu er auch durch die Größenzunahme unſerer Stadt, durch den lebhafteren Menſchen-, Wagen- und Pferdebahnverkehr gezwungen wurde; doch ich bin ihm kaum je begegnet, ohne eine Strecke ihn begleitet zu haben. In dem letzten Sommer 1892 war ich in Unterbrechungen viel von Halle abweſend, ſo ſah ich Franz in dieſer Zeit ſeltener, — nach meiner Rückkehr wollte ich ihn beſuchen, — morgen, — in den

nächsten Tagen, — zu spät, es kam die Trauerbotschaft.

Ich nannte Franz eine großangelegte Natur, aus diesem seinem Charakterzuge entsprang auch sein vertrauendes Sichaussprechen; — wie er's grade fühlte, wie er gestimmt war, so gab er seinem innersten Denken und Empfinden Ausdruck, — und dies sein Vertrauen ist mir heilig. In unseren Unterhaltungen erzählte Franz aus seiner Jugendzeit, er schilderte sein Elternhaus, in ergreifendster Weise berührte er eine Herzensneigung, — mit Ingrimm und Bitterkeit gedachte er der Hemmnisse, die man ihm in seiner Stellung als Organist in den Weg legte, — er beschrieb seine Erkrankung, seine Kämpfe in Bezug auf die Bearbeitungen Bach'scher und Händel'scher Werke. Manches Wort über persönliche Beziehungen und Erlebnisse ist von mir nicht wiedergegeben worden, — in Bezug auf einzelne Äußerungen habe ich ausdrücklich seiner Zustimmung mich versichert, ob ich sie weiter mittheilen dürfe, — so bringe ich im Nachstehenden nur das, was für Franz als für den großen Tonmeister, für den genialen Menschen, für den liebenswerthen Mann charakteristisch ist. Oftmals ist bei ihm um Mittheilungen aus seinem Leben angefragt worden, so erzählte er mehrfach, — er habe geantwortet:

„Bekümmert Euch um meine Lieder, darin steht's, was ich gewesen bin!"

Welcher Mensch hätte nicht Schwächen, — auch Franz ging nicht selten bei seinen Äußerungen über das Ziel hinaus; doch wer ihn kannte, wußte, daß die Heftigkeit eines Ausdrucks stets der Sache und nicht der Person galt.

Ein Hauptzug seines Charakters war sein reines Empfinden, alles Gemeine war ihm fremd. — Bach und Händel waren die Größen, für deren Bewunderung und Verehrung ihm nie ein Wort fehlte, und besonders stand Bach ihm als unerreicht da. Die klassische Reinheit der Musik dieser beiden Heroen ist ihm bis zu seinem Lebensende Vorbild und Ziel geblieben; — alle Musik, die nicht den Stempel dieser Objektivität, dieses reinen Empfindens an sich trug, galt ihm nicht als Kunstwerk und so konnte es kommen, wenn ihm grade eine mißfällige Stelle im Sinne lag, daß er heute einen Komponisten mit heftigen Worten tadelte, den er im Übrigen in seinem Werthe vollauf anerkannte und am nächsten Tage hoch rühmte. So weiß ich's von Schumann, von Mendelssohn und anderen. Es soll damit gesagt sein, daß Franz sehr wohl die Bedeutung eines Komponisten würdigte, — und daß man einzelne seiner Äußerungen nicht als Schmähungen, als ein Aburtheilen auf-

faſſen darf. Gleich in der erſten Unterredung thut er den Ausſpruch: „Meine Kompoſitionen ſind das Wort in Muſik übertragen. — Schubert's Lieder ſind immer er ſelbſt, ſind immer Schubert.“ Jeder Kundige verſteht, wie das gemeint iſt. Wohl hat Schubert Lieder genug, die durchaus charakteriſtiſch komponirt ſind, aber immer iſt bei ihm das Muſikaliſche als ſolches das Hervorragende.*)

Wer Franz kannte, wird ihn in den Aufzeichnungen in ſeiner Eigenart wiederfinden; Franz fühlte lebhaft und ſtark, im Eifer entſproß wohl einmal ſeinen Lippen ein geflügeltes Wort, — ſo ſind einzelne Kraftausdrücke zu beurtheilen, die einer Mißdeutung nicht unterliegen können. Die Wahrheit verlangt, daß in den Geſprächen, dieſer unmittel-

*) Gegenüber ſolchen Worten iſt dem Herausgeber die Befürchtung nahe gelegt, es könnten derartige Äußerungen falſch verſtanden und benutzt werden, um Rob. Franz herabzuſetzen. Ich meine, Robert Franz iſt, was er iſt, — ſein Werth läßt ſich nicht verkleinern. Gewiß, das eine und andere Wort von ihm erſcheint unzutreffend, ſchroff, nochmals aber wiederhole ich, — Robert Franz hatte ſtets bei ſeinen Ausſprüchen ein Beſtimmtes im Auge, man darf deßhalb nicht etwas einer augenblicklichen Empfindung Entſprungenes herausgreifen, man ſoll ſich durch die Geſinnung, die aus dem Ganzen redet, in ſeinem Urtheil leiten laſſen. Wie der Herausgeber durch Franz' hohe und ſchöne Auffaſſung oftmals erwärmt worden iſt, ſo war es mein Wunſch auch Andere daran Theil haben zu laſſen. Wer wollte einen Stein gegen Franz aufheben, wenn er einmal irrte.

barſten und ureigenſten Ausdrucksform, Franz' Kraftnatur ſich darſtelle, wie ſie war. Kein Menſch empfand reiner als er. — Der Herausgeber vertraut, daß aus dem Buche ein Hauch von der Größe des Mannes den Leſer anweht.

Der Menſch trägt das Gefühl des Idealen, das Streben nach dem Idealen, in ſich. Die Welt, ſein Daſein, Alles, was iſt, iſt ihm ein Räthſel; die Stunden des höchſten Glückes ſelbſt ſind unabwendbar von Schmerz gefolgt, — alles Geſchehende iſt gut und böſe zugleich. Da ſchafft er ſich eine Welt der reinen Freude, die ſchmerzlos iſt, in der alle irdiſche Leidenſchaft zurücktritt, — die ideale Kunſt. So ſchufen Bach und Händel, ſo Mozart und ſo auch unſer Robert Franz.

Oftmals hat Franz mich gebeten und gewarnt: „Halten Sie an der idealen Kunſt feſt, das Princip iſt das allein richtige!“ Ja, dies war ſeine Welt, in der er lebte.

In dem bezeichneten Sinne ſtehen Franz' Lieder für unſere Zeit einzig in ihrer Art da, — jedes ſinnliche Moment iſt von ihnen ausgeſchloſſen, dieſe Forderung ſtellte Franz als Bedingung, damit ein Werk ein Kunſtwerk genannt werden könne, — und ſo galten ihm die muſikaliſchen Schöpfungen ſeit Schumann als nicht die höchſte Stufe erreichend. Wagner's hohe Kraft anerkannte Franz, aber deſſen

Gestaltungen waren ihrem Wesen nach seinem Empfinden gradeaus entgegengesetzt.

Unsere Unterhaltungen betrafen am seltensten Politik, häufiger soziale Zustände, öfters Gegenstände der Litteratur, am meisten Musik. Es wäre schwer zu sagen, welcher politischen Richtung Franz angehörte, jedenfalls stand sein politisches Auffassen der gemäßigt liberalen Partei am nächsten. — In der Litteratur hielt er Goethe sehr hoch, besonders aber Heine, dieser war sein Liebling, und mehrfach fand ich ihn über einem Bande von dessen Werken, oder mit einem der Werke Schopenhauer's beschäftigt, den er gleichfalls sehr hoch stellte — und, wie man später aus seinen Äußerungen sehen wird, nannte er Sealsfield als einen Schriftsteller, der ihn ganz bedeutend beeinflußt habe. Letzteres ist wohl zu verstehen; abgesehen von der Zeichnung der Personen mögen die ergreifenden Naturschilderungen z. B. in dem „Kajütenbuch", mag diese gewaltige Naturmalerei tief auf Franz gewirkt haben, in dessen Liedern Naturbilder und Naturstimmungen fast immer den Hintergrund abgeben.

Robert Franz erschien mir oftmals wie eine Gestalt aus vergangener Zeit. Durch sein schweres Gehörleiden am Verkehre mit anderen Menschen gehindert, kamen viele Beziehungen der Außenwelt allein durch den Sinn des Gesichts, also gleichsam

erſt aus zweiter Hand, ſeinem Erfaſſen entgegen. — und deßhalb vielleicht nicht in ganzer Schärfe und Richtigkeit. Dem entſprach oftmals ſein Urtheil, das der Gegenwart nicht immer ganz gerecht wurde. Franz lebte in ſeiner idealen Welt, er lebte in der Gegenwart, aber nicht überall mit der Gegenwart. Durch den genannten Mangel gehemmt, zog er ſich mehr auf ſich zurück, die heutige Welt wurde ihm entfremdet und er den Menſchen. Viele von denen, die dem ſchlichten Manne auf ſeinen Wegen begegneten, hatten keine Ahnung von der hohen Bedeutung deſſelben. Franz verkehrte mit einigen Familien, die er gelegentlich beſuchte, doch konnte dieſer beſchränkte Umgang an ſich dem Bedürfniſſe ſeines Geiſtes unmöglich genügen; ſo vertiefte er ſich in die ihm befreundete Litteratur und ſein Denken bewegte ſich häufig in der Vergangenheit.

In der Franz gewidmeten Leichenrede hob der durch verwandtſchaftliches Band ihm naheſtehende Redner hervor, daß Franz noch in der letzten Zeit geäußert habe: „Ja, ich bin glücklich geweſen in meinem Leben!“ — Wohl ihm, daß er dieſe Äußerung zu thun vermochte, denn Franz ſprach, wie er's empfand, und er mag durch Entſagung dieſen Eindruck als Reſultat ſeines Lebens gewonnen haben. Der in gleicher Weiſe vom Geſchick hart betroffene

Beethoven ſchrieb einmal in einem Briefe an Wegeler: „Reſignation! Welches elende Zufluchtsmittel, und mir bleibt es doch das einzig übrige.“ — Franz, gezwungen durch ſein Gehörleiden, ſeine öffentliche Thätigkeit aufzugeben und in der Ausübung ſeines Berufes gehemmt, hat ohne Zweifel manchen ſchweren inneren Kampf durchgekämpft. Es ſind gewiß in reichem Maße Momente in ſein Leben getreten, die in freudigem Sinne auf ihn gewirkt haben, — aber all dies konnte ſeinen Verluſt, ſein geiſtiges Entbehren nicht weglöſchen und eben dieſer Urſache muß man es zugute halten, wenn in Franz' Äußerungen mitunter eine gewiſſe Bitterkeit, eine Härte des Urtheils, ein Verkennen der Wirklichkeit ſich geltend macht. Einſtmals traf ich ihn in der Unterredung mit einem Handwerksmeiſter, der einem hieſigen Geſangvereine angehörte. Franz rief mich heran und äußerte nach dem Verabſchieden von jenem: „Sehen Sie, das iſt auch ein Anhänger von mir, auf ſolche Leute muß ich mich ſtützen; in anderen Kreiſen, wo ich's erwarten könnte, reſpektirt man mich weniger.“ Nicht etwa Hochmuth lag in der Äußerung, denn Hochmuth war ſeinem Weſen völlig fremd, es ſprach mehr das ihm wohl fühlbare Entbehren einer lebendigen Anerkennung aus ihr, — das vielfache Entbehren, das die Folge ſeines traurigen Gehörverluſtes war.

Robert Franz hat ein besonders schweres Schicksal zu tragen gehabt. Das volle Maß der Anerkennung für seine Kompositionen und besonders für seine Bearbeitungen Bach'scher und Händel'scher Werke ist ihm versagt geblieben, es würde ihm zu Theil geworden sein, hätte er diese Arbeiten selbst in die Welt einführen können. Da boten sich ihm in seiner Stimmung gleichsam Genossen in Heine und in Schopenhauer; — Heine war ihm nicht bloß als Lyriker, sondern auch durch seine prosaischen Schriften sympathisch. Einstmals las Franz mir, als ich ihn besuchte, das, wie er bemerkte, angeblich nachgelassene Gedicht Heine's vor, das beginnt:

Drei Dinge haben hier im Leben Macht,
Der Neid, die Hoffart und die Niedertracht,
Doch wenn sie dich auch noch so sehr bespucken,
Am Ende wirst du sie zu Boden ducken.

Verloren aber bist du in der Welt,
Wenn sich die Dummheit dir entgegenstellt,
Sie setzt Spinoza hinter Löbel Pintus
Und hat die Weisheit aller Zeiten intus u. s. w.

Er las es mit eindringlicher Betonung und mit entsprechenden Handbewegungen, als wollte er ausdrücken, das sei ganz seine Meinung. Das Gedicht ist nach einer Äußerung der „Grenzboten" von Arno Holz.

Franz hatte aber stets und immer die feste Überzeugung, daß seine Lieder, wie auch

seine Bearbeitungen „leben" würden, sie waren ihm echte Kunstschöpfungen. Und so tröstete er sich und mich einmal, als wir über dieses Thema sprachen, indem er mir die Schlußworte aus Schopenhauer's „Über den Willen in der Natur" vorlas und auf sich bezog: „Die Wahrheit kann warten, denn sie hat ein langes Leben vor sich."

Wenn Franz in Schopenhauer's Werken schwelgte und diese wiederholt mit stets neuem Genügen las und wenn man ihn auch häufig verbittert und schwarzseherisch urtheilen hörte, so darf man ihn doch nicht einen Pessimisten nennen, — dazu war er viel zu sehr Idealist in seinem Empfinden, in seinem ganzen Wesen. Das war ein Punkt, über den wir wohl halbneckisch, halbernsthaft hin und her stritten. Einstmals äußerte er sich wiederum sehr unzufrieden über den Erfolg seiner Arbeiten, — ich wies auf den unvergänglichen Idealismus seiner Musik hin. „Ja", sagte er, „in der Kunst idealistisch, im Leben pessimistisch." Ich ließ es nicht bestehen und seitdem bezeichnete er mich im Scherz als Optimisten. Als ich ihm später einmal eine Entgegnung aufschrieb und diese mit den Worten einleitete: Sie werden freilich wieder sagen, ich sei Optimist, — rief er lachend: „Ja, ein rosagefärbter!"

Als ich Franz kennen lernte, stand er in seinem 66. Jahre; abgesehen von dem örtlichen Gebrechen

der Verkrümmung einiger Finger und ſeinem Gehörleiden war er von einer vorzüglichen körperlichen Rüſtigkeit und von voller Klarheit und Schärfe ſeines Geiſtes. Ich betrachte daher ſeine Äußerungen gleichſam als Ergebniſſe ſeiner Lebensauffaſſung.

Franz ſtammt aus einer einfach bürgerlichen Familie. Bis auf den heutigen Tag haben ſich in Halle a S. durch Heirathen untereinander unvermiſcht die Abkömmlinge der alten Halloren erhalten, die die Einen als deutſch, Andere als keltiſch deuten. Seit Jahrhunderten übten ſie das Privilegium der Salzſiederei, — die Vorfahren, ſagt man, ſollen ſich an dem an Salzquellen reichen Orte in der Nähe der Saale zu dem Zwecke niedergelaſſen haben. Die Mitglieder des Stammes kleiden ſich noch heute in eine eigene Tracht, lange ſchwarze Röcke mit einer Reihe Knöpfe, ſchwarze Sammetweſten mit dicken ſilbernen Knöpfen, Kniehoſen u. ſ. w.; und noch heute üben ſie gewiſſe Berechtigungen und Hantirungen: das Salzſieden, Leiten von Schwimmanſtalten, Begleiten der Leichen in feierlichem Aufzuge, obwohl auch hier die Neuzeit vieles verwiſcht hat. Daß beſondere muſikaliſche Anlagen unter ihnen ſich bemerkbar gemacht hätten, kann man nicht ſagen, — aber aus einer Hallorenfamilie ſtammt Franz.

Ein unter den Halloren verbreiteter Name iſt Knauth und um 1800 lebten zwei Brüder dieſes

Namens. Da nicht selten Verwechselungen mit Briefen und Bestellungen und in Folge dessen geschäftliche Eifersüchteleien vorkamen, so hatte sich das Volk (Halle war damals noch eine kleinere Stadt) gewöhnt, — Niemand vermag zu sagen warum, — es hatte sich gewöhnt, den einen der Brüder zur Unterscheidung „Franz" zu nennen. Es war der Vater unseres Robert Franz und dieser hat später den Namen für sich und seine Familie erb- und eigenthümlich angenommen.

Von Bach, Beethoven, Mozart wissen wir, daß sie als Söhne aus Musikerfamilien geboren wurden, bei anderen, z. B. dem ersten großen Hallischen Sohne und Komponisten Händel, trifft das nicht zu. Wohl aber läßt sich sagen, daß die Stadt Halle immer durch ein gewisses kirchlich-religiöses Gepräge charakterisirt war, was vielleicht erst in der Neuzeit durch Industrie und Handel mehr zurückgedrängt wird. Halle ist noch heute eine hervorragende Universität für das Studium der evangelischen Theologie; Gesangbücher für weite kirchliche Kreise sind hier verlegt und für Hebung des Kirchengesanges waren berühmte Organisten thätig: Zachau, der Lehrer Händel's, — später der Sohn des großen Johann Sebastian, Friedemann Bach u. A. Überhaupt war dem noch im Anfange unseres Jahrhunderts patriarchalischen Familienleben ein mehr

kirchlicher Sinn allgemein eigenthümlich und was heute eine Seltenheit ist, daß am Abend die Familie zum Singen eines Chorales sich sammelt, war damals ein schöner frommer Brauch. So war es auch in dem Elternhause von Robert Franz; und daß der lutherische Choral tiefe, unverwischbare Eindrücke auf das Gemüth des Knaben geübt hat, davon geben seine Lieder Zeugniß. — mehrfach sprach er dies in deutlichen Worten aus, wie wir sehen werden. Saran hat die Beziehungen der Kompositionen von Rob. Franz zum altdeutschen Volksliede und zum lutherischen Chorale in einer eigenen Schrift behandelt.

Franz' Vater war 60 Jahre alt, als er heirathete und ist wohl an 90 Jahre alt geworden; er war an sich, was man so nennt, musikalisch, aber die Musikanten galten ihm doch als Vagabunden. Franz erzählte über seine Familie Folgendes: „Bei den Halloren hat man die Salzsieder und die Läder zu unterscheiden, welche letzteren das Fortschaffen des Salzes besorgten, woraus sich eine Art Speditionswesen entwickelte. Zu dieser Klasse gehörte mein Vater. Früh morgens ging er fort, in der ‚Kugel' *) hatte er eine Art Stall, wo er seine Geschäfte betrieb, über Mittag kam er gar nicht nach Hause.

*) Ein Gasthof.

sein einfaches Mahl nahm er sogleich morgens mit, an warmes Essen war da nicht zu denken und erst am Abend kam er nach Hause und besorgte seine Abrechnungen und die nöthigen Briefe. Von seiner Seite war also von Erziehung nicht viel die Rede. — Meine Mutter war eine prächtige Frau, sie bildete sich aus sich selbst weiter, hatte einen guten Kern und las aus eigenem Antriebe Goethe, Lessing, Scott u. A. Sie bekam als Hallorenkind aus einer Unterstützungskasse jährlich 48 Thaler, damit hat sie uns gekleidet, Schulgeld bezahlt, — kurz, wie sie es ermöglicht auch für mich noch, als ich in Dessau war, meine Geldbedürfnisse zu bestreiten, das ist mir heute noch ein Räthsel."

In dem Charakter von Robert Franz ist Schlichtheit ein hervortretender Zug. „Alles Salonwesen ist mir mein Lebtag fremd gewesen", sagte er selbst. Wer Franz nicht kannte, konnte durch seine Art leicht abgestoßen oder verletzt werden, der ihm Näherstehende aber wußte, daß diese Derbheit, die sich auch in gelegentlichem Halle'schen Dialekt bekundete, nur etwas Äußerliches war: hinter manchem harten Ausdrucke verbarg sich oft ein warmes Empfinden und in seiner innersten Natur war Franz ein sehr feinfühlender Mensch. Er war daneben ein grundehrlicher Charakter.

Mein häufigstes Begegnen mit Franz fällt in die

Mitte der achtziger Jahre. Wie man aus den Aufzeichnungen sehen wird, gaben seine Lieder oftmals den Stoff für unsere Unterhaltungen, ich drang mehr und mehr in den Geist von Franz' Lyrik ein, er selbst wies auf Beachtenswerthes hin, — so war der Inhalt der Franz'schen Lieder in dieser Zeit mir völlig zu eigen geworden, und ergriffen von deren hohen Schönheit und begeistert für die Sache, entstand der Wunsch, daß noch Andere in weiterem Umfange als bisher an diesen Schätzen Theil haben möchten, denn noch heute sind von Franz' Liedern die wenigsten bekannt. Ich verfaßte eine kurze Abhandlung über Franz' Lieder, verwandte darin manche seiner Anschauungen, Franz bestimmte einzelne Änderungen, — so erschien der Aufsatz in „Vom Fels zum Meer" 1884 Heft 7. Als Laie in der Musik fehlten mir die Fachkenntnisse und heute würde ich Manches z. B. in Bezug auf die aus Bach entnommenen Beispiele anders gestalten; in der Sache selbst stehe ich noch auf dem gleichen Standpunkte und gestatte mir darum auf den Aufsatz hinzuweisen. Franz sagte mir, als ich ihm den ersten Abdruck übergab: „Die Arbeit ist mit Wärme geschrieben, sie kann wirken." Ich weiß nicht, ob durch den Aufsatz Jemand veranlaßt worden ist, genauere Kenntniß von Franz' Liedern sich zu erwerben, — ich will hier noch ausdrücklich auf die

vorzüglichen Broſchüren von Liſzt, die bedeutendſte, — auf die von Ambros, Schuſter, La Mara hinweiſen, der Arbeit von Saran iſt bereits gedacht.

Du deutſches Volk haſt einen Schatz an den Liedern von Robert Franz; bemühe dich, ihn dir zu eigen zu machen: unzerſtörbarer Segen und reinſtes Glück wird dir daraus erwachſen.

* * *

In Robert Franz' Liederkompoſitionen ſpiegelt ſich die lebendige Welt: die Blumen ſprießen und die Vögel ſingen, dann wieder iſt es Herbſt, es rauſcht das rothe Laub zu unſeren Füßen; hier jubelt der Menſch in ſeiner Luſt, dort ringt er mit bitterm Schmerze und bäumt ſich gegen ihn auf, — tauſendfach ſind die Saiten, die in uns gerührt werden. Aber warum hat Robert Franz nicht einmal in größeren Formen ſich verſucht? Man iſt in Verlegenheit, die richtige Antwort auf dieſe Frage zu geben. Thut es die Form? Was nützen Symphonien, die bei ihrem Entſtehen ſchon todtgeboren ſind, während wir Franz' Liedern ewige Dauer zu ſchreiben dürfen, — ewige Dauer, ſoweit überhaupt

Kunſtwerken ſolche zu Theil wird. „Werden Kunſtwerke mit dem Metermaße gemeſſen?“ rief er ſelbſt einmal. — Der Reichthum an tiefen muſikaliſchen Gedanken iſt ſtaunens- und bewundernswerth; man ſehe, welch' verſchiedene Scenerien ſeine Kompoſitionen uns vorführen; und überall tragen ſie das ihm eigenthümliche Gepräge: Tiefe der Auffaſſung, Kraft und Feingefühl. Mag auch der Eine und Andere mit Recht ſagen dürfen: dieſes oder jenes Lied würde ich anders darſtellen, dennoch wird ein Jeder das äſthetiſche Empfinden, die Formenreinheit und Formvollendung jedes einzelnen Liedes anerkennen müſſen. Der Grund aber, weßhalb manche Hörer durch Franz' Lieder nicht erwärmt werden, iſt einmal der, daß ſelbſt bei Texten, deren Inhalt eine glühendere muſikaliſche Illuſtration zu fordern ſcheint, wie z. B. op. 12 Nr. 1 „Und welche Roſe Blüten treibt“ u. A. die Muſik dennoch eine gewiſſe Reſervirtheit zeigt; die Muſik läßt die innere Leidenſchaft ahnen, aber ſie giebt ſie nicht vor aller Welt Preis. Ein Franz'ſches Lied iſt wie ein Marmorbild, ſein Charakter iſt keuſche Zurückhaltung. Und in dieſer ſeiner Eigenthümlichkeit ſchließt Robert Franz die alte Liedgeſtaltung, faſt könnte man ſagen, die alte Kunſt, ab; in ihm ſpiegelt ſich noch einmal Bach'- und Händel'ſche Auffaſſung und Formgebung (op. 37 Nr. 4). Was über Robert Franz hinaus-

liegt, — iſt Neuzeit. Das Hervortreten des Perſönlich-Leidenſchaftlichen, die faſt unverhüllte Darſtellung der inneren Bewegungen gehören der heutigen Muſik an. Ein Lied wie Brahm's „Von ewiger Liebe" oder Jenſen's „Überm Garten durch die Lüfte" ſind Werke, wie ſie vor wenigen Jahrzehnten gar nicht in der Empfindung lagen.

Es giebt aber noch einen Grund, weßhalb Franz' Kompoſitionen nicht überall zu feſſeln vermögen. Einſtmals hörte ich Hermine Spieß: Schubert-Goethe's „Grenzen der Menſchheit" ſingen. Ich war ergriffen von der bis dahin mir unbekannten Kompoſition, von der Schönheit des Liedes und von der herrlichen Wiedergabe durch die Künſtlerin. In den nächſten Tagen nach dem Koncert erfuhr ich, daß grade dieſes Geſangsſtück bei dem großen Koncertpublikum am wenigſten angeſprochen habe. — Ein andermal hatte eine junge Sängerin Schubert's „Fahrt zum Hades" mit ganzer Hingebung ſtudirt — und war tief niedergeſchlagen, als kaum einer von denen, denen ſie das Lied vorſang, Gefallen daran äußerte. Laßt's Euch nicht gereuen! möchte man allen Kunſtjüngern zurufen, die ähnliche Erfahrungen machen. „Ich ſchnitt' es gern in alle Rinden ein" — das verſteht ein Jeder. Lieder aber, in denen ernſteres Fühlen ſeinen Ausdruck findet, ſind nicht für den Geſchmack der Menge, —

und ſolchen Inhalts ſind zahlreiche unter Franz' Kompoſitionen. Was ſoll das große Publikum mit Liedern wie op. 33 Nr. 4 „Cupido, loſer Knabe" von Goethe, beginnen? Oder mit op. 34 Nr. 3 „Traumbild" von Heine, „Mir träumte einſt von wildem Liebesglüh'n" — oder gar mit op. 43 Nr. 5 „Es ragt der alte Elborus" von Mirza-Schaffy? Populär im gewöhnlichen Sinne werden die genannten und ähnliche Kompoſitionen, ja man kann wohl ſagen, überhaupt die Lieder von R. Franz, niemals werden, ebenſowenig wie die Werke Joh. Seb. Bach's. Die Darſtellung des Schönen an ſich, Selbſtentſagung, das unbeirrte Feſthalten am Idealen gewähren hohe Kunſtfreude, ſie werden aber auch bei dem vorausgeſetzt, der ſich an dieſen Werken erfreuen und kräftigen will.

Halle a/S., im Herbſt 1891.

W.

Aus den Geſprächen.

„Meine Biographie iſt enthalten in den Briefen und Mittheilungen an meine Freunde.“ Rob. Franz

1881.

„Es kam einmal ein Ruſſe zu mir aus Moskau oder irgendwoher und ſagte, er wundere ſich, daß einige meiner Lieder ſo ſpecifiſch-ruſſiſche Motive zeigten, daß man glauben ſollte, ein Ruſſe habe ſie komponirt. Ich konnte nichts darauf erwidern. Später wurde mir Ähnliches geäußert betreffs der ſchottiſchen Lieder, die ich von Rob. Burns komponirt hatte. — Freilich man muß nicht Muſik zu den Gedichten machen, ſondern die Muſik muß gleichſam aus dem Inhalte des Gedichts herauswachſen, die Muſik muß den Inhalt des Gedichts wiedergeben; — das, was das Gedicht will und ſagt, muß auch die Muſik ausſprechen, das Gedicht muß in der Muſik aufgehen, — ſo kann es kommen, daß eine Kompoſition eines Deutſchen, die den Inhalt eines ſchottiſchen Liedes wahr wiedergiebt, ausſieht, als ſei ſie ſelbſt ſchottiſche Muſik, eine ſchottiſche Melodie. Meine Kompoſitionen ſind das Wort in Muſik übertragen, — Schubert's Lieder ſind immer er ſelbſt, ſind immer Schubert.“

„Schiller, deſſen Lieder ſchon Muſik in ſich tragen, eignet ſich am wenigſten zur Kompoſition, mehr Goethe, am meiſten Heine, deſſen Lieder ſehnen ſich ordentlich nach dem Ton. — So könnte eigentlich im höchſten Sinne ein Lied auch immer nur einmal komponirt werden von Jemand, der es am wahrſten, am entſprechendſten erfaßt hat. — Freilich, wer nichts in ſich hat, kann nichts wiedergeben."

Franz beklagte das Materielle unſerer Zeit, die zu wenig Sinn habe für das Gediegene. — Ich entgegnete ihm, es gäbe auch heute noch Leute genug, die an dem Höchſten in der Muſik Freude empfänden, Verſtändnis dafür hätten, — ein Beweis ſei, daß Bach immer mehr Boden gewänne. — „Wenn's ſo iſt" — ſagte er halb zweifelnd, halb ſeufzend. So waren wir bei Bach und Händel, Franz empfahl mir ſeine Anthologie Händel'ſcher Arien.

„Bach und Händel ſind zwei Thürme. — Mendelsſohn hat mir einmal geſagt, — bei Beethoven könne man ſich zur Noth in deſſen Arbeit, in deſſen Werkſtätte verſenken, — hineindenken, wie Eins und das Andere entſtanden ſei, — „wenn man einen Vorderſatz hat, kommt man von ſelbſt zum Nachſatz" — aber bei Bach ſei das nicht möglich. In Bezug auf muſikaliſche Erfindung ſteht Bach am höchſten, in ihm ſteckt Alles, da iſt Alles vereinigt, Schumann,

Chopin, Mendelssohn, Alles ist schon in Bach dagewesen."

„Dadurch, daß ich mich so ernstlich und andauernd mit der alten Kunst beschäftigt, ist es eine Eigenschaft von mir geworden genau zu beobachten; ich sehe und höre mehr, als Andere, — ich sehe und höre, was Andere gar nicht sehen und hören."

Sodann sprach Franz von seinem „offenen Brief an Hanslick" und über seine Bearbeitung Bach'scher Werke, die er vertheidigte. „Die Alten schrieben nur die Melodie und den bezifferten Baß, danach mußte sich damals Jeder hinsetzen und das Fehlende gleichsam nach seinem Gutdünken ausfüllen, — aber dies Gutdünken war doch nicht gesetzlos; — diese Kunst des Ergänzens ist seit Mozart verloren, jetzt wird Alles so geschrieben, wie es gespielt werden soll, — ja nicht bloß die Noten werden hingesetzt, sondern beinahe unter jedem Takte steht auch noch das f und p u. s. w."

„Die Motive der Alten hatten einen ganz anderen Gehalt, als was heute geschaffen wird; — man nehme nur das aus der C moll-Symphonie von Beethoven:

da läßt sich doch was dabei denken und fühlen, —

und ein ſolches Motiv reicht für viele Seiten aus, — Wagner hat in einem Werke allein ſechzig Motive, aber der Unterſchied iſt der, — — — — —."

Franz ſteht der „neuen Muſik" ablehnend gegenüber, er empfindet anders, er wurzelt in der Vergangenheit, — und ſo urtheilt er; es iſt deßhalb wohl zweckmäßig, einzelne ſeiner Äußerungen über Wagner für jetzt noch zurückzuhalten.

„Da reden die Leute von Inſpiration und ſchreiben Alles, was ihnen gerade in den Kopf kommt, hin, denn es iſt ja Inſpiration! (Das, was Mendelsſohn immer bei Schumann am meiſten ärgerte) — aber der liebe Gott hat uns nicht bloß ein Herz gegeben, er hat uns auch den Verſtand gegeben, damit ſollen wir das, was uns einfällt, korrigiren, ausarbeiten. Ein Thema von Beethoven in der C moll-Symphonie, — zehnmal hat er's bearbeitet, immer und immer wieder, wie das Skizzenbuch zeigt, bis endlich daſtand, was er wollte."

„Die Leute zanken ſich herum über die herrliche Motette Bach's: ‚Ich laſſe dich nicht, du ſegneſt mich denn.' — Weil kein Titelblatt dabei iſt, ſoll ſie nicht von Bach ſein, obwohl ſie von Bach's Hand geſchrieben; und weil ſie nicht im Fugenſtil geſchrieben, ſoll ſie nicht von Bach, ſondern von deſſen Onkel Chriſtoph ſein; — dann kommt Ruſt und beweiſt wieder etwas

anderes, — und dies herrliche Werk, das wir solange für eins von Johann Sebastian gehalten, soll nun vater- und mutterlos in der Welt stehen. Als ob Bach immer nur in einer und derselben Manier zu komponiren nöthig gehabt hätte; — ja, vor ihm war alles Form, Stil, Methode, da wurde Alles nach einer gewissen Schablone gemacht, bei ihm aber trat zu der Form die hohe Individualität, der reiche persönliche Inhalt, sodaß man das nicht mit dem gewöhnlichen Maßstabe messen darf."

„Diese philologisch-historische Methode kann einem alle Freude an solchen Dingen verleiden. Jahn's Mozart z. B. ist noch eins der besten Werke und doch, was enthält der erste Band? — Nichts als Reisen nach Frankreich, nach dem Süden, damit der Vater mit seinem Kinde Geld verdiente. Was hat das mit der Kunst zu thun? Da hat mir Mörike's Novelle ‚Mozart auf der Reise nach Prag' viel größere Freude und Genuß bereitet. — Muß man denn auch jeden Quark wissen, jede Rechnung, jeden Brief, in dem Bach jammert und klagt, daß es ihm schlecht gehe? — Was hat das mit seinen Werken zu thun! — Ich kann es wohl sagen, — gerade oft, wenn ich in der verzweifeltsten und wehmüthigsten Stimmung war, habe ich meine heitersten Sachen, und wieder, wenn ich heiter und lustig und aufgeräumt war, habe ich meine wehmüthigsten Lieder gemacht. — Der Biograph soll ein Abbild aus dem inneren

Leben des Künſtlers heraus zu entwickeln ſuchen, warum dieſer ſo und ſo geworden, wie er das und das aus ſeinem Innern geſchaffen, — aber nicht jeden Wiſch aufſtöbern, der für die Kunſt keine Bedeutung hat. — Iſt das Kunſtwerk etwa darum geringer, — iſt ein Werk von Phidias oder Praxiteles darum geringer, weil wir von deren Leben gar nichts wiſſen?“

„Da malen ſie ein Bild, wo bloß lauter Gerippe darauf ſind — und reden von Wahrheit. Ich kann noch viel was Häßlicheres malen, — wahr kann es ſein, ja, — iſt es aber darum ſchön? Wahr ſoll ein Kunſtwerk ſein, aber auch ſchön. — Das iſt bald zu ſehen, wenn ein Bein ſchief gezeichnet iſt, in der Muſik iſt das Unſchöne ſchwerer zu erkennen.“

„Die Kunſt iſt das Höchſte, ſie vereint die Natur und das Leben und gleicht deren Gegenſätze aus, dort ſteht man über dem jämmerlichen Getriebe, — aber wo iſt heute Kunſt? — Freilich keine Zeit kann jemals *Alles zugleich* hervorbringen, — die Periode der höchſten Kunſt iſt geweſen, heute iſt die Periode des ärgſten Materialismus, die Zeit der Maſchinen, die Zeit des kritiſchen Verſtandes; der kritiſche Verſtand bemächtigt ſich aller Gebiete; das geht auf- und abwärts und kann auch noch einmal anders kommen. — Heute iſt alles Unwahrheit, Schein, Jeder will

vor seinem Nachbar mehr scheinen, als er wirklich ist."

„In Dresden veranstaltete man einmal eine Ausstellung von Gemälden Holbein's; — richtig hatte Woltmann herausgefunden, daß die Madonna nicht echt sei, sie sei eine Nachbildung, ein Werk eines Schülers. Prügel hätte er verdient, — nun ist er todt, — für ewig hat er dem Bilde den Schandfleck angehängt. Von einem Schüler! Da wäre der Schüler noch ein Stück größer gewesen als Holbein selbst. — Nun legte man in Dresden sogar ein Buch aus, damit auch das Publikum seine Meinung schriftlich abgeben könne. Natürlich fehlte darin nicht: ‚Auch ich bin der Meinung, daß dieses Bild u. s. w. Gretchen Schmidt.' — Zum Übelwerden ist's!"

Die drastische Art, wie Franz hier seiner Erbitterung Luft gab, war so spaßhaft, daß wir — mein Kollege S., der anwesend war, und ich, laut auflachen mußten.

Eine Kritik aus Regensburg, die Schumann's Duette op. 34 scharf getadelt hatte, gab uns Anlaß, über das Sinnliche in der Musik zu sprechen. „Sehen Sie sich die Duette einmal an, — Sie werden finden, daß der Kritiker recht hat, äußerte Franz. — So ist auch aus den ‚Myrthen': ‚Laß mich dir am Busen hangen', was manches derartige bietet.

Auch Mendelsſohn konnte dergleichen nicht leiden. In muſikaliſcher Erfindung war Schumann reicher, aber in der Form, im Satz war Mendelsſohn reiner, das lag ſchon in der Erziehung, Mendelsſohn war von Jugend an in ſtrenger Zucht groß geworden."

„In meiner Muſik iſt das Ethiſche die Hauptſache; meine Lieder ſollen nicht erregen, ſie ſollen Frieden und Verſöhnung geben. Was liegt mir daran, ob einmal in einem Koncertſaal ein Lied von mir beklatſcht wird, — hundert Briefe könnte ich Ihnen zeigen, worin die Menſchen mir ſchreiben und mir danken, daß ſie Frieden, Troſt und Beruhigung durch meine Lieder gefunden."

„Das Perſönliche muß zurücktreten, — was man allgemein fühlt, was Jeder empfindet, das muß zum Ausdruck gebracht werden. Geiſt und Materie, Gott und Welt, Natur und Kultur, nenne man's, wie man will, — ſie in Einklang zu bringen, den Zwieſpalt zu verſöhnen, iſt die Aufgabe, das Ziel, das uns vorſchwebt, aber es iſt ſchwer zu erreichen, — der Eine ſchreitet hier übers Maß, der Andere dort. Die Alten überſchritten das Maß durch höchſte Betonung des körperlich Schönen, dies war ihr höchſtes Ideal; die Folge war, — die alte Welt ging unter in Sumpf und Fäulnis. Dagegen trat als Reaktion das Chriſtenthum auf, ſeine Lehre bewegte ſich in entgegengeſetzter Richtung: ‚Wer nicht wiedergeboren aus dem Geiſte u. ſ. w.' ‚Nur der

Geiſt macht lebendig' — aber wir Menſchen haben auch einen Leib, er macht ſich trotz aller Chriſtenlehre geltend."

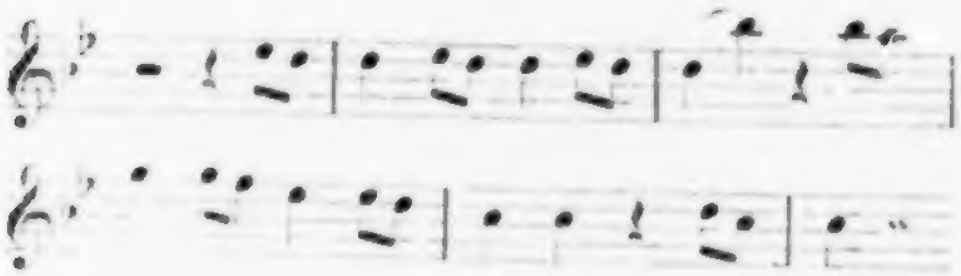
„Meine Harmonien ſind wie die der Alten ganz wie von ſelbſt durch die Melodien entſtanden, indem ſich ein Ton nach dem andern wie magnetiſch der Melodie gegenüberſtellte, — die Neueren kleben wohl einen Accord neben den anderen, daher das Unklare ihrer Harmonien."

„Es liegt eine Zeit hinter uns, in der die Menſchen gar nicht ſehen und hören konnten, — das äſthetiſche Sehen war ihnen abhanden gekommen; in die gothiſchen Kirchen bauten ſie Empore, bekleſten die Wände mit Stuck, — ſo auch in der Muſik. Wenn das Publikum immer nur ſeichte und unſchöne Formen zu hören bekommt, wie ſoll es hören lernen? — Gerade dadurch, daß man ihm Schönes bietet, kann man allein es dahin führen, das Gute auch in der Muſik herauszuerkennen."

Franz iſt der Anſicht, — (was er ſchon früher andeutete), — daß jede Zeit nur einmal das in ſeiner Art Größte hervorbringen könne; — „ſo hatten die Griechen ihren Homer, die Italiener ihren Rafael und Michel Angelo, — wir hatten die Gothik, eine Zeit, in der die Künſte bis aufs Handwerk herab

aufs höchſte entwickelt waren, was Alles durch den unſeligen 30jährigen Krieg vernichtet und in Barbarei umgewandelt wurde. — Wir hatten Bach und Händel in der Muſik, und heute haben wir die Blüthezeit, das Höchſte in der Konſtruktion der Maſchinen. Niemals wieder wird den Griechen ein Homer, den Italienern ein Michel Angelo, niemals uns eine Gothiſche Baukunſt erſtehen, — und ſo wird auch niemals wieder in der Muſik ſo hohes uns geſchenkt werden, wie Bach und Händel geſchaffen haben, — wenigſtens nicht, ſolange unſer jetziges Tonſyſtem, unſere jetzige Tonfolge bleibt. Wenn wir mal eine Tonleiter mit Vierteltönen haben, — dann könnte man ſich's denken, — alſo eine ganz andere Weiſe, muſikaliſch zu empfinden, wie heute." Als ich mein Bedenken ihm ausſprach, ſagte er: „Ja, man kann darüber ſtreiten, aber ich glaube es nicht."

Franz ſchimpft über die zu ſchnellen tempi, mit denen man heute unter anderem Beethoven nähme, — „beſonders war daran David in Leipzig Schuld." — Nun ſang er den Anfang von Mozart's G moll-Symphonie



„So, das muß in Einem stecken, so allein darf's genommen werden, und wer's schneller nimmt, ist ein Esel, und wer's langsamer nimmt, ist auch einer."

„Das Höchste in der Symphonie leistete Beethoven, weil der epische Charakter, der in der Symphonie liegt, in ihm am stärksten zur Entwickelung kam, — die breite epische erzählende Kraft. Nach ihm war's damit vorbei, da ist nichts Episches mehr, Alles ist Gesang, Melodie. — Was hat Schubert in seinen Symphonien? nichts als Lyrik, und Mendelssohn's Symphonien sind nichts als eine Reihe Lieder ohne Worte."

„Je mehr Naturlaute ein Dichter in seinen Liedern hat, desto mehr eignet er sich für die Komposition, — ich meine also Laute, durch die sich die Natureinwirkung auf den Dichter äußert, — wie die Natur im Dichter laut wird: ‚Über allen Gipfeln ist Ruh' — ‚Die Haide ist braun' — ‚Das gelbe Laub erzittert' u. s. w. Heine hat viel, auch Goethe, — Schiller gar nicht. Heine verdanke ich viel, auch seiner Prosa, ja ihm am meisten und Sealsfield."

„Bei Shakespeare sind die Personen bis auf den kleinsten Zug charakterisirt; ob's ein Todtengräber, oder Nachtwächter oder ein König ist, — man sieht sie leibhaftig in ihrer scharf gezeichneten Persönlichkeit

vor ſich, — das hat unter den Muſikern Mozart am meiſten: Don Juan und Leporello und Suſanne und Anna — jeder iſt anders, jeder iſt deutlich; — auch Beethoven gelang's noch ziemlich, wenn auch nicht ſo wie Mozart, aber was haben wir heute? — — — — — — — — — — — — — — — — — — —."

Noch einmal auf die Naturlaute gebracht, ſagte Franz: „Nehmen Sie das Andante in der Paſtoralſymphonie von Beethoven, das Ganze iſt Naturlaut, iſt herrlich bis dahin, wo die ſcheußlichen Nachtigallen anfangen. — Wenn Vater Haydn die Fröſche quaken läßt, ſo iſt das Unſinn, denn in der Natur quaken die Fröſche allemal beſſer, als wir es machen könnten, — alſo Naturlaute, aber nicht Naturmalerei."

„Das Volkslied entſprang gleichſam inſtinktiv, wie von ſelbſt aus dem Volke. Als ſpäter Kunſt und Kultur mehr ſich entwickelten und auf die Lyrik einwirkten, hörte dies Urſprüngliche auf, es ſpiegelte ſich in der Lyrik die Reflexion über Kunſt und Kultur, ja die Lyrik wurde ein Produkt derſelben. — Unſere heutige Lyrik iſt eine ganz andere, wie die Lyrik des Mittelalters. Das Urſprüngliche finden wir nur noch bei ſolchen Völkern, die von Kunſt und Kultur noch wenig berührt werden. So betrachten Sie die ruſſiſchen Volksmelodien, die ſchwediſchen, ja die halbwilder Völker, da haben Sie das noch; —

aber was sind unsere heutigen Volkslieder? — Schund, Gassenhauer, Leierkastenmotive, blasse Abdrücke von Reflexionen."

Franz spricht voller Anerkennung von Shakespeare, von Goethe, — „dieser ist ein Mann, der mit beiden Füßen fest auf der Erde steht und auch das Herz auf dem rechten Flecke hat."

„Was Sturm und Wetter besteht und überdauert, — das muß uns das Zeichen sein, wonach wir uns richten, daran müssen wir festhalten."

Er erzählt von Erlebnissen, wie er als Musikdirektor nach Breslau hätte berufen werden sollen, und von Hemmnissen, die man ihm in den Weg legte, — so sagte man ihm nach, daß er mit einer Somnambule in Verbindung stehe, die ihm seine Lieder eingebe. Dann schildert er Begegnungen mit Stockhausen bei Frau Frege in Leipzig, mit David und Gade in Wittekind. David sagte ihm, er solle nicht soviel reflektiren, dadurch verlöre man die Unbefangenheit. — „Bleibe Du bei Deiner Art, ich bleibe bei der meinen," — rief Franz.

„Als ich von meinem Lehrer Schneider aus Dessau nach Halle zurückkehrte, fand ich freundschaftlichen

Verkehr in dem Hause des Kammergerichtsdirektor Schröner, — das war ein Haus wie das von Thibaut in Heidelberg, da wurde Musik gemacht und es verkehrten hier diejenigen, die was von Musik verstanden. Hier hörte ich Palestrina und Bach und Händel, aber auch die Neueren wie Schubert, — von denen Allen ich bei Schneider nichts erfahren hatte. Als ich kam, verstand ich den einfachen und doppelten und dreifachen Kontrapunkt und meinte, ich wäre ein gewaltiger Kerl; — als aber nun diese Leute mir auf den Zahn fühlten, wußte ich von Musik, was Musik war, soviel wie gar nichts. Da warf ich all das Zeug, was ich in Dessau komponirt hatte, ins Feuer und fing an zu studiren, — ich muß sagen, daß mir die Beschäftigung mit den alten Meistern außerordentlich genützt hat, durch ihre Bearbeitung habe ich gelernt und ihnen verdanke ich viel. — Ich strebte nun danach in ihrem Sinne und nach ihren Formen wieder zu geben. Man soll nicht ausschließlich blos *sich auf sich beschränken*, nicht immer blos in sich grübeln, — was dabei herauskommt, sehen wir an Schumann, an Lenau und vielen Andern."

„Unsere heutige Kritik ist keinen Schuß Pulver werth, — die Leute können nur schlecht machen, wissen aber nichts Besseres an die Stelle zu setzen. — Lessing, Goethe, Schumann, Liszt, Heine — das waren Kritiker, die wußten nicht blos zu tadeln, sondern hatten

auch etwas dagegen zu bieten; — wo ist ein kritisches Blatt, was sich dem Schumann's an die Seite stellen könnte" — äußerte Franz gelegentlich, als man von Leipzig aus Bülow's Unternehmen, Beethoven'sche Orchesterkoncerte zu geben, halb und halb verurtheilte.

„Im Jahre 1846 machte ich mit mehreren Bekannten eine Reise nach Wien, — damals fuhr man noch ein Stück mit dem Dampfschiff auf der Donau; — unterwegs gesellte sich ein Musiker Täschner aus Berlin zu uns, — wir waren jung, heiter, sangen Quartette auf dem Dampfschiff u. s. w. — So kamen wir nach Wien und besuchten dort auch das Streicher'sche Magazin, um dessen Flügel kennen zu lernen, die man in Norddeutschland selten fand, — ein Prachtsaal, erst hohe Treppen hinauf, — im Saale Büsten von Komponisten, zwischen denen die Instrumente aufgestellt waren. Wir baten, einen Flügel probiren zu dürfen, — ein Herr kam aus einer Thür, schloß ein Instrument auf und ging wieder ab. Nun wollte ich nicht spielen, ich sagte zu Täschner, ich wäre kein Virtuose, meine ganze Richtung sei nicht eine derartige, nicht dahin ausgebildet, — wir bekomplimentirten uns gegenseitig, — allein es half nichts, ich mußte spielen. — Nachdem ich nun angefangen, — welche Töne, welch' herrlicher Klang, rund und voll Gesang — und

natürlich, wenn man gute und schöne Töne hört, fällt einem auch was Gutes ein, — ich spielte also. Da ging die Thüre auf, — der Herr kam wieder, öffnete ein anderes Instrument und sagte: Wollen Sie dies einmal versuchen? — Ich that es. Das war ein noch schöneres Instrument, — nun war ich warm und spielte weiter. — Als ich geendet, kam der Herr wieder aus seinem Zimmer und sagte: Ich bin Streicher, — ich danke Ihnen für Ihr Spiel, Sie haben mir eine große Genugthuung bereitet; wenn man sein Lebelang Instrumente gebaut hat und sie so gut wie möglich herzustellen bestrebt gewesen ist und sehen und hören muß, wie arg seine Kinder im Allgemeinen gemißhandelt werden, dann verliert man oft die Lust an seinem Wirken und Streben. Ich danke Ihnen vielmals. Wer sind die Herren? — Nun sagten wir, — aus Berlin, aus Halle, wir wurden bekannt, und die nächsten vier oder fünf Tage, die wir in Wien verweilten, mußten wir wieder zu ihm kommen, — er gab Gesellschaften, wo gespielt wurde, — er war aufs Höchste zuvorkommend gegen uns."

Bezüglich der weiten Griffe auf dem Klavier, wie sie auch in seinen Liederbegleitungen vorkommen, sagte er: „man dürfe natürlich nicht hacken, sondern müsse gleiten, mit Hülfe des Pedals ließe sich das vollkommen

erreichen." (So in „Allnächtlich im Traume." — „Ade denn, du Stolze" u. A.)

„Alle Kunst ist das höchste Produkt, die Blüthe einer Zeit; wie eine Pflanze aus dem Boden erst Stengel, dann Blätter, dann Blüthen treibt, so kann auch die Kunst von der Zeit, aus der sie ersteht, nicht völlig begriffen und erfaßt werden, erst von der nachfolgenden Periode."

Als ich ihm aufschrieb, ich lebte der Überzeugung, daß eine Zeit kommen würde, wo seinen Liedern die volle Anerkennung zu teil würde, die ihnen gebühre, — freilich sei es fraglich, ob wir es erlebten, — nickte er und sagte: „Das schad't gar nischt!" — auch er hätte diese Überzeugung, und „darüber, über mein Eigenthum, das was mein Werk ist, bin ich gar nicht bange, habe mich auch nie darüber geärgert oder gesorgt, aber grade über die Behandlung meiner Ausgaben von Bach und Händel, wo ich dem Publikum Fremdes zu bieten und nah zu bringen strebte, da habe ich mich geärgert, — da hätte ich manchen hauen können."

„Einstmals kam Payne aus Leipzig zu mir, der Herausgeber des ‚Universum', man konnte gleich sehen, daß es ein Engländer war, — langes Gesicht — hatte ein Neujahrsgedicht, das sollte vornanstehen im ‚Universum' und ich sollte es komponiren. Aber,

ſage ich, lieber Mann, wie ſoll ich das komponiren, das iſt gar nicht meine Art, ſo auf Beſtellung zu arbeiten, Sie haben in Leipzig muſikaliſche Federn genug, da werden Sie ſchon Jemand finden. Doch plauderten wir weiter, er blieb wohl ein paar Stunden. Als er ging, ſagte er: „In meiner Stellung habe ich in meinem Leben vielfach mit Künſtlern zu thun gehabt, habe aber auch heute wie immer beſtätigt gefunden: Die ausſehen wie Künſtler, ſind keine, — die nicht ſo ausſehen, ſind welche.“

„Es iſt lange her, daß ich mit Liſzt zum erſten Male zuſammengetroffen bin, — es war in Deſſau, ihm gefielen meine Kompoſitionen und er ſagte, er würde ſich freuen, wenn ich einmal ſeinen Namen einem ſolchen Heft voranſetzen würde. Als ich dann wieder ein Werk herausgab, widmete ich es ihm (op. 7), — ich wußte freilich gar nicht, wo Liſzt grade war. Da kam ich bald darauf nach Wien und hörte, daß er dort ſei. Ich holte mir das Heft aus einer Handlung und ging zu ihm, traf ihn aber nicht, — ich gab die Noten einem Diener, der mir ſagte, daß Liſzt am Vormittag nach 11 Uhr zu ſprechen ſei. Anderen Tages nach 11 Uhr ging ich wieder in das Hotel, in dem er wohnte. Schon hörte ich Leben und Lärm von Weitem, — der Diener ließ mich eintreten, das Zimmer war voll

von einer eleganten Gesellschaft, wie sie sich damals an Liszt heranbrängte, er explicirte grade etwas, machte einen langen Hals nach mir herüber, — ich blieb an der Thüre stehen, — wieder sieht er nach mir herüber, und ich bleibe halb verlegen stehen in der Hoffnung, daß er mich wiedererkennen werde. Endlich kommt er, — (er mußte denken, ich wollte ihn anbetteln) — sagt, er könne sich auf nichts einlassen, er würde zu oft von dergleichen behelligt, und es war grade, als wollte er mich zur Thüre hinausdrängen. Donnerwetter, — denke ich, soweit darf's doch nicht kommen, — ich sage also, hier herrsche ein Mißverständniß, ob er keine Notenrolle erhalten habe, ich heiße Robert Franz. Da stand er halb sprachlos, nahm meine Hand und rief: ‚Aber lieber Mann, warum sagen Sie das nicht gleich; ich bekomme soviel Noten zugeschickt, daß ich die Rolle noch gar nicht angesehen habe', — sogleich ließ er den Diener sie bringen. Er umfaßte mich, stellte mich der Gesellschaft vor und war aufs äußerste liebenswürdig und freundlich*) — das ist Liszt, wie ich sagen muß, sein ganzes Leben bis auf den heutigen Tag gegen mich gewesen,

*) Obige Erzählung des Vorganges gab Franz dem Herausgeber am 2. März 1881, und an demselben Tage noch wurde sie von mir niedergeschrieben. Ich hebe dies hervor gegenüber der Darstellung in der Franz-Biographie in Reclam's Ausgabe S. 71.

wenn auch unſere Richtungen auseinandergingen.“

Auf meine Frage, ob er Liſzt für einen bedeutenden Mann halte, — abgeſehen ganz von ſeinen Kompoſitionen, bejahte Franz es; er hält viel von Liſzt, was dieſer über ihn geſchrieben, ſei das Beſte.

Franz ſchenkt mir die Broſchüren von Liſzt, Ambros, Schuſter, Schäffer über ſeine Lieder und Bearbeitungen. Als ich ihm aufſchrieb, daß ich irgendwo geleſen, er hätte ein Lieblingsopus unter ſeinen Liedern, das er ſelbſt beſonders hochſtelle, ſchüttelte er — erſt wie ſich beſinnend — ablehnend den Kopf mit den Worten: „Die Leute wiſſen immer mehr, wie man ſelbſt weiß.“

„Wie ich ſchon früher ſagte, hat jede Zeit ihre beſonderen Leiſtungen, durch die ſie hervorragend ſich charakteriſirt, — haben wir eine Periode der Kunſt, ſo ſteigt dieſe zu ihrer höchſten Entwickelung an, um dann ebenſo wieder zurückzugehen. Man muß nur nicht denken, daß die Kunſt ſo immer weiter und weiter produciren kann bis ins Unendliche, das iſt der Irrthum, daher ſtammt eben das viele Erbärmliche. Hat die Kunſt ihren Höhepunkt erreicht, ihren Entwickelungsgang beendet, dann hat ſie eine andere

Miſſion zu erfüllen, die, das Menſchengeſchlecht zu erziehen und zu beſſern, dann iſt die Katharſis ihre Beſtimmung, und ein Werk, was nicht erziehend und beſſernd auf die Menſchheit wirkt, iſt kein Kunſtwerk, — ſo iſt's für die Werke der Griechen und Römer, ſo für das Mittelalter und für unſere Zeit geltend. Die Kunſt ſoll uns nicht bloß Genuß bieten, ſondern ſie ſoll fördernd, beſſernd uns beeinfluſſen. Freilich, ein Kunſtprodukt und grade Muſik kann auch gegentheilig, verpeſtend und verſumpfend wirken. — Da giebt's eine Maſſe Leute, die immerfort ſchreiben, weil ihre Werke blos ſolange lebensfähig ſind, ſolange der Tagesgeſchmack dauert, und um nun nicht unterzugehen, um ſich über Waſſer zu halten, bleibt ihnen nichts übrig, als ein opus nach dem andern zu liefern."

„In der Entwickelung der Kunſt griffen die Menſchen zuerſt zu dem Grobſtofflichen, — zuerſt entſtand die Architektur und an ſie ſchloß ſich bald die Skulptur an. Später erſt gelangte man zur Malerei, alſo dahin, im Bilde durch Farben der Menſchen Thun ſinnlich darzuſtellen. Dann entſtand die Poeſie, doch auch ſie bedarf noch des Umweges der Aufnahme, der Vermittelung durch den Verſtand, — die Muſik dagegen, die unmittelbarſte, geiſtigſte Kunſt, entſtand zuletzt, ſie wirkt direkt, ohne Umwege, auf unſer Empfinden ein."

Franz liebt Heine ganz beſonders und er erwähnt ihn oft im Geſpräch. „Seit Shakeſpeare hatte Niemand einen höheren Schwung der Phantaſie als Heine, doch ich will meine Überzeugung Niemand aufdrängen.“ Er nimmt ihn gegen alle ihm gemachten Anſchuldigungen in Schutz, (— daſs er ein Vaterlandsverräther geweſen) — „im Gegentheil, er wollte die Gegenſätze zwiſchen Franzoſen und Deutſchen ausgleichen, das Beſte von beiden dem Andern näher bringen, das iſt jedenfalls größer, als die Völker auf einander los zu hetzen.“

Nicht blos Heine's Lyrik, auch ſeine Proſa ſtellt er hoch: „die ſchwebt über dem Boden und funkelt von lauter Diamanten; — wenn ich mich mal recht erfreuen will, nehme ich einen Band vor. Wie herrlich hat er über Kunſt ſich geäußert!“

„Heine ſagt, der Dichter bedürfe nur eines kleinen Stückes eines Ringes, um den ganzen Ring zu konſtruiren; ſo iſt's, — die Geſchichte von der Schlange, die ſich in den Schwanz beißt, — die Kunſt kehrt immer dahin zurück, vonwo ſie ausgegangen, — das trifft auch für meine Kompoſitionen zu.“ (Er erinnert hier an die erſte Unterredung, die wir hatten.) „Sehen Sie Heine, jetzt verſetzt er uns nach Indien, der ganze Zauber einer indiſchen Nacht ruht über ſeinen Worten (‚Lotosblume‘); jetzt führt er uns nach Spanien:

In dem Dome zu Cordova
Stehen Säulen, dreizehnhundert,
Dreizehnhundert Riesensäulen.

(Almansor.)

sein Lebtag ist er nicht in Indien und nicht in Spanien gewesen. So muß auch die Musik zu dem Text sich verhalten, der Text muß in der Musik aufgehen; wie ich Ihnen schon früher sagte, daß ein Engländer, der die schottischen Länder bereist hatte, — die Gegenden, wo noch heute die Druidensteine stehen, — in Betreff der von mir komponirten Lieder von Rob. Burns äußerte, sie klängen grade wie schottische Volksmelodien."

Franz äußert sich anerkennend und dankbar gegen die Amerikaner, „die Nachdrucke, die sie veranstaltet, haben sie mir entschädigt, mehrfach haben sie mir Geldsummen gesandt in der Zeit, als der Ehrensold für mich noch nicht gesammelt war, — daher ich hauptsächlich auf diese Einnahme mich angewiesen fand." — Er gedenkt dankbarst Dresel's*), der um Verbreitung der Lieder in Amerika sich besonders verdient gemacht.

Nachdem ich ihm über das am vorhergehenden Abende stattgehabte Bülow-Orchesterkoncert (Meininger)

*) Musiker, lebte lange Zeit in Amerika, später in Leipzig.

berichtet, ſagte er: „Bülow iſt ein tüchtiger Dirigent und ich freue mich; da hat man doch ſehen und hören können, wie etwas einſtudirt werden muß und wie Beethoven ausſieht. Wart' nur, er wird's den Leipzigern auch noch zeigen, die immer denken, was nicht aus Leipzig kommt, taugt nichts. Der Buchſtabe tödtet, der Geiſt macht lebendig, das iſt das allein richtige Wort, was hier Anwendung findet, ein Muſikſtück muß aus ſeinem Geiſte heraus wiedergegeben werden, nicht mechaniſch, — was nützt es, wenn man die Leute bloß die pp. und die ff. abſpielen läßt."

„Bülow hat die ‚Aufforderung zum Tanz' von Weber mit einigen Veränderungen, die entſchieden Verbeſſerungen ſind, herausgegeben, — was haben ſie geſchrieen über Entheiligung Weber's. Schafsköppe! Weber halte auch ich hoch, wenn auch nicht ſo, was man gewöhnlich aus ihm macht, er war ein großer Melodiker, obwohl auch bei ihm die Melodien ſchon anfangen zuweilen ins Weichliche, Süßliche zu verfallen. Aber ſeine Harmonien ſind dünn und Bäſſe — hat er gar nicht, grade die Bäſſe dünn und erbärmlich."

Über Wagner äußert er: „Er iſt ein bedeutender Menſch, nur ſeine Richtung billige ich nicht. Als man ihn früher wegen ſeines ‚Lohengrin' — das beſte Werk — angriff, hatte ich in einem Briefe ihn in

Schutz genommen. Wider meinen Willen wurde der Brief veröffentlicht, nun trug mir das den Beifall von den Anhängern ein, — Liszt, Wagner schrieben an mich, ich bekam die Partitur zugeschickt u. s. w. — aber meine Richtung ist ja eine ganz andere, von einer Parteinahme für Wagner's Musik konnte keine Rede sein."

Franz kam auf die Theorie Helmholtz' von den Aliquottönen zu sprechen: „Wie immer ist auch hier die Praxis der Theorie weit vorausgeeilt, — was ist die Mixtur in der Orgel anders, wenn bei c—b, wenn bei d—c und bei g—f mittönt? Natürlich muß sie an richtiger Stelle angewandt werden, sonst klingt's scheußlich. Nehmen Sie in Bach's tragischer Kantate die Stelle, wo oben in D dur erst die hohen Glocken klingen, dann die mittleren, dann die tieferen Glocken, immer D dur, dazu bläst das Fagott c, — das klingt ganz famos."

Dann kommt er auf die Harmonie der Sphären, auf die Welttöne, „es ist ganz sicher anzunehmen, daß bei der kreisenden Bewegung der Weltkörper gewaltige Tonerscheinungen entstehen."

Er erörtert mir mit Bezugnahme auf Saran's Buch die Verwandtschaft seiner Lieder mit dem Volkslied: „Eine polyphone Melodie ist eine solche, in der jeder Ton eine selbständige Harmonie verlangt und bedingt, bei der homophonen bleibt 2—3—4 Takte

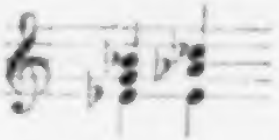
lang dieſelbe Harmonienfolge, das kann ein wahres Geleier werden.“

„Jeder Ton kann indifferent ſein, oder anſteigend oder abſteigend tönen“ — hierfür zeichnet Franz mir als Beiſpiel folgendes auf, — „es iſt nicht immer derſelbe Ton, wenn's auch auf dem Klaviere ſo ſcheint.

indifferent anſteigend abſteigend

Der Geiger ſpielt auf ſeinem Inſtrument den Ton jedesmal anders. Nehmen Sie den reinen vollen

Es dur Accord, wie großartig und gewaltig klingt der, aber ſchreiben Sie ſo:



wie ſanft und weich iſt's dann! Dabei behaupten Manche, es wäre immer derſelbe Ton.“ Ich ſchrieb ihm auf, — „man hört es ja, daß es verſchiedene

Töne ſind," da war er zufrieden und ſagte: „Natürlich, hören muß man's können."

Ich fragte Franz, ob Scalsfield, den er mir früher gerühmt, Poſtl ſei, über den vor einiger Zeit in einem Tagesjournal ein Artikel geſtanden? Er bejahte es und äußerte ſich wiederum in vollſter Anerkennung über ihn: „In der Charakteriſirung und Zeichnung der Perſonen hat ſeit Shakeſpeare Keiner Ähnliches erreicht wie er; ich beſitze ſeine Werke, — leider ſind manche nicht vollendet, — Romane kann man ſie eigentlich gar nicht nennen." Als ich bemerkte, ich hätte von ihm noch nichts geleſen, ich würde aber nächſtens damit beginnen, rief er lebhaft: „Da beneide ich Sie faſt, daß Sie dieſe Eindrücke noch friſch in ſich aufnehmen können."

Am Tage vorher hatte ich H. Siemiradzki's Bild „Die lebenden Fackeln des Nero" angeſehen, das im Gymnaſiumsſaale ausgeſtellt war; ich ſuchte Franz zu bewegen, mitzugehen, doch er lehnte es ab: „Menſchen mit Pech beſchmieren und anſtecken, das iſt kein Gegenſtand für die Kunſt, das mag ich gar nicht ſehen."

„In der Kunſt hat man allein die Schönheit als Princip der Wahl aufzuſtellen; alles Schöne iſt auch wahr, aber nicht umgekehrt iſt alles Wahre auch ſchön, ein Schmutzhaufen iſt nicht ſchön. Die

Griechen hatten dieſen richtigen Grundſatz und weil ihnen die Menſchengeſtalt ſogar noch nicht genügte, ſo veredelten ſie dieſelbe in ihren Darſtellungen. Aber heute, — da malt einer abgeſchnittene Menſchenköpfe, man ſieht's ihnen an, daß ſie ſchon drei Tage gelegen haben und man riecht's förmlich, wie ſie ſtinken, — iſt das ſchön? Und die Schriftſteller machen es nicht anders. In Freytag's ‚Verlorener Handſchrift' Speihahn und Bräuhahn, dieſe beiden ſcheußlichen Hunde, ſind das Kunſtobjekte? Dergleichen findet ſich aber ſchon früher, und wie machen ſie's, da ihnen ihre Phantaſie nichts hergiebt, was bleibt ihnen übrig zu thun? Dafür iſt ein ergötzliches Beiſpiel die Autobiographie von Marx, — er ſchildert, wie er ſeinen ‚Moſe' zuſtande gebracht, (blos einen Theil, die zwei andern hat er der undankbaren Welt vorenthalten): — um ſich in das ägyptiſche Leben und Land zu vertiefen, erzählt er, habe er öfters das ägyptiſche Muſeum in Berlin beſucht, da habe er dann die Begeiſterung gewonnen, aber die Wüſte, wie ſollte er die Wüſte darſtellen? Verzweiflungsvoll wanderte er hinaus zum Kreuzberg — nachdenkend, — ſiehe, da kam ihm ein Führer mit ſeinem Kameel entgegen — und ‚als ich in die ſanften, treuen Augen dieſes Thieres blickte, da ging in mir das Bild der Wüſte wie von ſelbſt auf.' Zum Totlachen! Man denke dagegen an Schiller, — kann man eine herrlichere, großartigere Schilderung

der Schweiz haben, als im Anfang des ‚Tell' und er war sein Tag nicht dort gewesen."

Anschließend an die vorhergehende Aufstellung schrieb ich Franz auf: Was er gestern über Wahrheit und Schönheit als Princip bei der Wahl eines Gegenstandes für die Kunst gesagt, dem stimme ich zu, doch seien dabei wohl gewisse Einschränkungen zu beachten. Ein Schlachtfeld mit zerschossenen Pferden, Kanonen, verstümmelten, ächzenden Menschen, Blutlachen, brennenden Dörfern sei gewiß kein schöner Anblick, — man könne ihn tragisch nennen, auch könne man die hohe Idee, die zum Kampfe führte, maßgebend sein lassen, z. B. einen Kampf um unsere Freiheit, und weiter, das Geschick Laokoon's und seiner Söhne, die von Schlangen erwürgt werden, sei doch an sich auch kein schöner Vorgang, — und doch hätten die alten Griechen Kämpfe und Schlachten und hätten den Laokoon bildlich dargestellt, — nur sei der Unterschied der, daß sie es nicht so realistisch gethan, wie die Modernen, — daß sie Vieles blos angedeutet. Da entgegnete er sehr hübsch: „Die Frage ist allein die: Läßt sich ein Gegenstand in Schönheit auflösen, kann ihn die Kunst idealisiren? Laokoon ließ sich idealisiren, ein Schmutzhaufen läßt sich nicht idealisiren, und von Schlachtenbildern (sagte er achselzuckend) — bin ich kein Freund!"

„Heute iſt leider die Kunſt dahin gekommen, in gewiſſen virtuoſen Fertigkeiten und in Effekten ihr Hauptſtreben zu ſuchen; die Alten konnten's auch, aber ſie thaten es nicht, es war nicht ihre Hauptſache. Grundlage aller Kunſt iſt Naivetät, wo die fehlt, da iſt nichts los; — unter den Muſikern hat davon am wenigſten Mendelsſohn; in ſeiner erſten Periode ſind ſeine Sachen gut, ſpäter iſt alles Salonarbeit, gemacht, deßhalb läßt er kalt."

„Mendelsſohn iſt zur rechten Zeit geſtorben, er hat den Ruhm bei ſeinen Lebzeiten genoſſen, zuletzt nahm's ſchon ab, als die Anhänger Schumann's ihm vorhielten, man ſähe ſeinen Arbeiten die Öllampe an; ja, ſo iſt's, keine Naivetät, bloß glatte, glänzende, vollendete Arbeit, — da iſt keine Leidenſchaft, das ſieht blos aus, als wäre es welche. Schumann ſteht in ſeinem muſikaliſchen Empfinden viel höher, aber bei ihm fehlt's wieder an der Form, es läßt ſich kaum ein Werk finden, was in der Form vollendet wäre; das macht, er kam zu ſpät in die Schule und gewiſſe Dinge, wie Kontrapunkt, muß man in jungen Jahren lernen, ſonſt iſt's nichts damit."

Mendelsſohn beſuchte einſt in Halle eine mir bekannte Familie und auch ich wurde gebeten; ich zeigte ihm mein opus 1, — es gefiel ihm und nun ſpielte er auf dem Klaviere ſeine Melodie ‚Auf Flügeln des Geſanges' und meine Melodie aus opus 1 Nr. 1 und Nr. 3 in einer Phantaſie verwoben,

ganz wunderbar, ja er war ein großer Künſtler."

„Mein opus 1 — (nicht opus 2 die Schilflieder) — aber noch opus 3 hat wohl etwas, was ausſieht, als wollte ich ſeinen Pfaden folgen und ſolange hielt er's mit mir, aber von opus 4 an ließ er mich fallen, da war's vorbei, als er merkte, daß ich nicht ſeine Schleppe tragen wollte. Schumann iſt mit mir gegangen bis opus 11, da wollte auch er, als er ſah, daß ich nicht ſeine Bahn ging, nichts mehr von mir wiſſen."

„Damals lebte hier eine Familie: Profeſſor Dalton, Anatom, er hatte eine Tochter von Rauch zur Frau; dieſer — einen großen Orden auf der Bruſt, große weiße Vatermörder — war einſt hier, ich hatte in dem Hauſe zu thun, — und ſehr herablaſſend ſagte Rauch: ‚Mein Freund Mendelsſohn äußert ſich ſehr anerkennend über Ihre Kompoſitionen!' Ich war damals noch ſehr klein und mußte das höchſt dankbar hinnehmen, ja, ich habe manche derartige Erfahrungen gemacht, — doch ich bin nicht beſorgt — meine Lieder werden länger leben als die Mendelsſohn's. Wunderbar iſt es, wie dieſe Sachen durch zu übermäßigen Gebrauch abgenutzt werden; dadurch, daß ſie durch die Hände von jedem Schuſter und Schneider wandern, bleibt von all dem Schmutz, den die Leute an den Fingern haben, etwas kleben, aller Glanz iſt verloren, man mag dieſe Lieder gar nicht mehr hören."

Lachend ſchrieb ich ihm auf: Ja, es war eine Zeit, kaum daß zwei ſingende Frauen zuſammen kamen, begannen ſie: „Ach, wie ſo bald ſchwindet der Reigen“ und „ergoſſen ihre Liebe.“

Nachholend aus einer früheren Unterredung will ich bemerken, daß Franz — Schopenhauer vollauf anerkennt: „Man braucht ihm ja nicht bis in alle ſeine Konſequenzen zu folgen,“ „in der Kunſt muß der Optimismus herrſchen, im Leben aber, was bleibt uns als Entſagung?“

Franz beſtätigt mir von Neuem, — wenn ſeine Lieder gleichſam durch die Kunſt idealiſirte Volkslieder ſeien, daß er — (was auch Saran S. 16 hervorhebt), bis dahin keine Ahnung von dieſen Liedern und Melodien gehabt habe.

„Achten Sie einmal darauf: Bei Bach, bei Beethoven, in meinen Liedern werden Sie finden, daß immer ein gewiſſes Motiv die Grundlage bildet; in dieſem Motiv iſt aber die Stellung eines jeden Tones wichtig, daß es entwicklungsfähig ſei, daß ſich auf ihm Weiteres aufbauen laſſe; ſolche Motive bedürfen zumeiſt der öfterſten Umarbeitung bis ſie ſind, wie ſie ſein müſſen, und wie wir es von Beethoven kennen, — z. B. das Motiv aus der

D dur-Symphonie, was ich in meinem Briefe an Hanslick angeführt, iſt ein ſolches."

„Mendelsſohn war ein ausgezeichneter Spieler, auch auf der Orgel, ihm verdanke ich viel. Als ich ihn Bach ſpielen hörte, dachte ich bei mir: Was der mit den Fingern und Taſten herausbringt, muß doch noch viel beſſer der menſchlichen Stimme gelingen, das war der Geſichtspunkt, von dem aus ich bei Einſtudirung Bach'ſcher Kantaten ausging. Bei Bach iſt, wie ich ſchon ſagte, Rhythmus, Accentuation eine Hauptſache, Hervorheben der Glieder, die ſich eins an das andere wie an einer Kette aneinander reihen."

Nach den vorſtehenden faſt täglichen Unterredungen trafen wir uns in der Frühlingszeit ſeltener; ab und zu auf einem Spaziergange begegnete ich Franz und wir gingen dann eine Stunde miteinander. In dieſem Sommer 1881 war in Halle die Gewerbe- und Induſtrieausſtellung für Provinz Sachſen, Königreich Sachſen und Thüringiſche Staaten.

Wie ſchwer es für Franz infolge ſeines Gehörleidens war, ſich über die Gegenwart zu orientiren, erfuhr ich hierbei wieder einmal. Ich fragte ihn

gelegentlich, ob er die Ausstellung schon besucht habe. Heftig erwiderte er: „Mit keinem Fuße betrete ich sie.“ Erstaunt entgegnete ich: Warum? und ich erbot mich ihm führen zu wollen. „Nein, nein,“ rief er, „ich will davon nichts wissen. Auch das ist so eine Erfindung der Neuzeit. Was ist das Ganze, was will das Ganze? Nichts bewirkt es, als Ehrgeiz, Eifersucht, Neid anzufachen.“

Franz sah nur die Schattenseiten.

Es war unmöglich unterwegs auf offener Straße einen Disput mit ihm zu beginnen und ihm das Einseitige seiner Meinung zu zeigen. Wie in dieser Hinsicht, so fand ich wohl sein Urtheil über gegenwärtige Verhältnisse hart und nicht zutreffend. Eine große Bitterkeit sprach oftmals aus ihm, sobald er die Gegenwart und ihre Leistungen in Kunst und Leben berührte, nur wenn auf Bach und Händel und besonders auf ersteren die Rede kam, war er ein anderer.

So äußerte er auf einem Spaziergange: „Was die Bibel für das Christenthum, das ist das ‚Wohltemperirte Klavier‘ für die Musik, denn noch immer ist es ein unerschöpflicher Born der Verjüngung, der Erfrischung für Jeden, der damit sich beschäftigt, die Quelle alles Schönen und Tiefen, was je ein Menschenherz bewegte, und die noch nie versagt hat, ihre Segnungen dem zu Theil werden zu lassen, der sich an sie wandte.“

„Da kam ich zu Härtel nach Leipzig und sprach

mit ihm über die verſchiedenen Ausgaben des ‚Wohltemperirten Klaviers‘, — z. B. die der Bachgeſellſchaft, bei Härtel erſchienen, hat Stellen, bei denen man ſich die Ohren zuhalten möchte; nicht anders iſt's bei der von Reinecke, die faſt genau dieſelbe iſt; am beſten iſt noch die Czerny'ſche. Man muß nur bedenken, daß Bach bis an ſein Lebensende daran gefeilt hat; dann ſchrieb ein Schüler ſo, ein anderer ſo, ſo mußten die verſchiedenen Handſchriften verſchiedene Lesarten zeigen. Nun kommt die hiſtoriſche Schule und will nach ihrer Methode eine richtige Ausgabe herſtellen; daher der Unſinn! Wenn alles hiſtoriſche Material erſchöpft und verwendet iſt, dann tritt ein Anderes in ſein Recht, das iſt der äſthetiſche Geſichtspunkt. Von dieſem aus habe ich das ‚Wohltemperirte Klavier‘ durchgeſehen und habe wohl ein paar hundert Stellen gefunden, die Bach nicht ſo geſchrieben haben kann. Ich, mein Sohn, Dreſel in Leipzig haben dieſe Arbeit — jeder für ſich — vorgenommen und ſind zu gleichen Reſultaten gekommen, das muß doch eine Begründung haben. Sollte das ‚Wohltemperirte Klavier‘ in dieſer Form veröffentlicht werden, dann wird man wieder ſchreien: Der, der nicht hören kann, dem das wichtigſte Organ zur Beurtheilung fehlt, will das unternehmen; man bedenkt nicht, daß ich innerlich höre, daß mir jeder Ton klar und deutlich vorſchwebt.“

„Man*) ſchickte mir aus Berlin ein paar alte Handſchriften eines Werkes von Bach, aus der Königlichen Bibliothek und Amalienbibliothek. Sie ſind nicht mal regiſtrirt, weil kein Menſch was daraus zu machen gewußt hat, — oben hoch die Melodie, unten der Baß. Der Eine ſagt, es wäre eine Sonate, Unſinn — s'iſt ganz Suitenform: Präludium, Sarabande und Double am Schluß, alles in einer Tonart; ob für Geige, Flöte oder gar Laute, Keiner weiß es. Na, ich ſehe das Ding genauer an und finde eine der herrlichſten und tiefſten Melodien, die Bach geſchaffen, wunderſchön. Ich habe ſie jetzt herausgegeben**). Spitta ſagt, ſie müſſe von Bach ſein, weil Emanuel ſie geſchrieben, ich ſage dagegen, eines ſolchen Beweiſes bedürfe es gar nicht, denn ſo etwas Herrliches könne überhaupt nur von Bach herſtammen. — Ich habe das Ding an Bitter geſandt und erhielt einen ſehr anerkennenden, freundlichen Brief von ihm."

Franz iſt Idealiſt. Reinheit der Empfindung, äſthetiſche Reinheit — gilt ihm als nothwendigſte Vorausſetzung und Bedingung, daß ein Kunſtwerk vollkommen, daß es ſchön ſei, daher in ſeinen Liedern ſich nichts findet, was irgendwie ſinnlich erregend auf den Hörer wirken könnte. Dieſen idealen

*) Dr. phil. Erich Prieger, Berlin.

**) C moll-Suite. Verlag von Breitkopf & Härtel, 1881.

Standpunkt überträgt Franz auch auf alle menſchlichen Verhältniſſe; ſo kommt es, daß er überall Grund zur Unzufriedenheit findet. Heute äußert er: „Statt daß die Beſten unter den Völkern die Geſichtspunkte herausſuchen ſollten, die die Menſchen ſich näher bringen, hat man ſeit ein paar Decennien das Nationalitätsprincip aufgeſtellt, daher das Gegentheil, überall ſtehen die Völker ſich gegenüber und zeigen ſich die Krallen. Und ſehen Sie die Wirthſchaft im Innern des Staatslebens, nichts wie Schacher; entweder iſt ein Princip, nach welchem regiert werden ſoll, richtig oder nicht richtig; aber hier wird gehandelt: ich gebe Euch das, dafür gebt Ihr mir das, das nennt man Kompromiß — und da ſieht man nicht, daß ſolche Wirthſchaft das Volk depraviren, das moraliſche Gefühl des Volkes ruiniren muß."

„Leider zeigt auch das Kunſtleben Ehrgeiz, perſönliche Intereſſen und Intriguen: X. hat neulich ein Werk von Y. aufgeführt, ich wette, daß noch nicht ſechs Wochen vergehen, dann wird Y. eins von X. in einem Konzert bringen. Bei Aufſtellung der Programme ſollen andere Geſichtspunkte maßgebend ſein."

„Ich habe eine Reihe Männerquartette und Choräle für Männerſtimmen komponirt, aber kein Menſch ſingt ſie, obwohl ich ohne Überhebung ausſprechen

kann, daß ſie zu dem Beſten gehören, was wir in der Art beſitzen. Die Leute können ſie auch nicht ſingen; ſie ſind gewöhnt oben eine Melodie zu haben, wozu die anderen Stimmen unten irgend eine Begleitung brummen. Bei meinen Quartetten iſt's anders, — jede Stimme hat ihre Bedeutung und Geltung, die hervortreten muß, — ſie ſind polyphon, es iſt kein Aneinanderkleben bloß von Accorden, aber das gefällt nicht, das verſtehen die Leute nicht, — in Köln haben ſie mal den Verſuch gemacht, ſchrecklich! doch es wird noch kommen."

„Bei meinen Liedern beachten ſie einmal: Jedes Lied hat einen Vorderſatz, eine Mitte, dann eine Pointe. Viele Komponiſten komponiren die Worte, wie ſie daſtehen, daher ſie am Schluß in die Brüche kommen, weil der Schluß oft ganz etwas anderes will, als der Anfang beſagt. Meine Lieder zeigen ſchon im Vorderſatz, im erſten Theil, wohin der Schluß will, der Schluß wird vorbereitet, wenn er auch die Pointe anders ausſpricht, — ich nenne das das Zurückbiegen der Pointe*); wie ich ſchon früher Ihnen ſagte, ich mache nicht Muſik zum Text, ſondern ſetze den Text in Muſik um."

* cf. Liſzt, Rob. Franz, S. 24.

Über das Reſultat der Reichstagswahlen 1881: — „Konſervative, Reichspartei, Nationalliberale, Seceſſioniſten, Volkspartei, Soziale, Polen, — ſo ein Häringsſalat iſt noch gar nicht dageweſen.“

„Ich bin keine ganz logiſche Natur, ich bin nicht logiſch geſchult genug. In den oberen Gymnaſialklaſſen ging ich ab, um Muſik zu ſtudiren, trotzdem aber habe ich Kant, Hegel, Schelling und beſonders Schopenhauer genau traktirt, ich kenne Goethe und Schiller und Shakeſpeare und Heine ſehr genau, wenn ich auch in vielen Dingen Autodidakt bin. Eins aber habe ich gelernt, was heute vielen Leuten abgeht, — mich zu demüthigen, mich zu beſcheiden, mein perſönliches Ich zurücktreten zu laſſen. Sechs Jahre lang 1836—1842—1843 habe ich keine Note veröffentlicht, bloß ſtudirt, mich mit Alten und Neueren beſchäftigt, — dann ging das Schreiben wie von ſelbſt; eine kleine Phraſe konnte genügen, mir die Grundlage für ein ganzes Werk zu geben, — es ging, weil ich eben gelernt hatte. So iſt mir einmal eine reizende Phraſe von Eccard aus ‚Zu dir, Maria, wallfahrten wir‘, was wir damals in der Singakademie ſangen, ein Motiv geworden.“

„Aus meinen Gedanken über Muſik verdiente wohl Manches aufbewahrt zu werden, doch wie ich mich hinſetze, derlei niederzuſchreiben, beginnt mein

Zweifeln, ob es auch gut werde, ob ich nicht Angriffspunkte gäbe, das hat mich abgehalten."

Als ich hierzu bemerkte, in den bekannten Broschüren sei sein Stil, die Form sehr gut, — fuhr er fort: „Jetzt kann ich nicht mehr schreiben (er deutete auf seine durch sein Nervenleiden verkrümmte Hand), aber früher wenigstens beim Briefschreiben kamen mir keine Skrupel, da ging es ohne großes Bedenken und da ist auch kaum einer beendet, in den ich nichts hineingelegt hätte. Das wird wohl nicht verloren sein und wenn ich mal todt bin, wird gewiß Manches ans Tageslicht gefördert werden."

„Für jede Kunstrichtung ist es maßgebend, daß man die Natur und Natureindrücke nicht bloß abmalt, sondern man muß diese in sich aufnehmen, in sich verarbeiten und dann gleichsam von Neuem aus sich heraus neugestalten und wiedergeben, so entsteht ein Kunstwerk, sonst ist's bloß ein Konterfei."

„Man hat mir vorgeworfen, daß ich bloß die kleine Kunstform des Liedes bearbeitet habe; — wenigstens kann ich sagen, daß ich dabei niemals in meinem Leben auch nur eine Linie von dem Princip abgewichen bin, das nicht von heute und gestern, sondern das für die wahre Kunst seit tausend und mehr Jahren besteht, ein Princip, das nicht durch Ort und Zeit beeinflußt wird, son-

dern das als ewiges Geſetz der Kunſt gilt. Heute ſind Viele, über die gewaltig in die Welt hinausposaunt wird, deren Werke aber mit ihnen werden begraben werden."

Franz erzählt mir perſönliche Erlebniſſe und Begegnungen mit Liſzt, mit Kroll*) (einem ehemaligen Schulgenoſſen) — dann fährt er fort:

„Von Liſzt auch und beſonders von Wagner iſt die Behauptung ausgegangen, daß die Juden in der Muſik nicht produktiv wären, daß ſie nur reproduciren könnten; es hat etwas Wahres, gemünzt aber war die Pointe mit gegen Mendelsſohn. Nun, Eins muß man Mendelsſohn laſſen, — Stil; beſonders in ſeinen erſten Werken, Ouverture zum ‚Sommernachtstraum', ‚Hebriden' u. ſ. w. da iſt Stil, Klarheit, — zuletzt wurden ſeine Sachen mehr Salonarbeit, aber immer formvollendet. Wenn man ihm Nachahmung Händel's vorgeworfen hat, ſo wüßte ich nicht, worin die beſtehen ſollte, — höchſtens in einem Sinne (Objektivität). Mendelsſohn ſteht immer ſehr hoch. Sie wiſſen auch, daß ich Liſzt ſehr hoch ſchätze, das hat aber mit ſeinen Werken nichts zu thun und — eine Ouverture zum ‚Sommernachtstraum' wird weder er noch ich machen."

Am Schluß, als wir uns trennten, reichte Franz mir die Hand und ſagte: „Alles Perſönliche, was

*) Herausgeber des „Wohltemperirten Klaviers".

ich Ihnen erzählte, lassen Sie ruhen, — mit meinen Bemerkungen, die die Musik betreffen, machen Sie, was Sie wollen."

1882.

„Kürzlich erhielt ich einen Brief von Schuster*) aus Wien, der mir mittheilt, er habe erfahren, daß R. Wagner in seinem engeren Familienkreise sehr oft sich meine Lieder vorsingen lasse. Nun, da will ich noch von früher Ihnen erzählen: Auf einer Reise in die Schweiz — in den 50er Jahren — besuchte ich Wagner, der damals in Zürich lebte. Im Verlaufe der Unterhaltung öffnete Wagner seinen Notenschrank und sprach, auf dessen Inhalt deutend: ‚Das ist alles, was ich an Musikwerken besitze', — es standen da Bach, Beethoven und auch meine Lieder. Was sollte ich dazu sagen, ich hielt das Ganze mehr für Höflichkeit und legte demnach kein besonderes Gewicht darauf. Jetzt nun, da ich das von Schuster höre, gewinnt's neuen Werth und es mag ja wohl sein, daß Wagner gerade meine Lieder anerkennt."

Bei einem Spaziergange brachte ich das Gespräch nochmals auf Wagner. Franz war in seiner Beurtheilung ihm heute sehr günstig gestimmt: „In

*) Prof. Dr. Schuster in Prag.

seinen Werken finden sich dramatische Stellen, — da nahm Wagner sich Weber, auch Gluck als Muster, — epische Stellen, da war es Beethoven, und Lyrisches! — da war es Schubert und es mag sein, daß er hierin auch mit mir sympathisirt. Sehen Sie sich Schubert's Lied ‚Die Rose' an*) — es liegt darin das Lohengrin-Motiv ‚Mein lieber Schwan' — ganz deutlich. Und mein Sohn machte mich darauf aufmerksam, in meinem op. 51, in dem Liede ‚Wiedersehen' ist eine Stelle, das Recitativ, diese Stelle ist das Schicksalsmotiv aus der ‚Walküre'. Dieses op. 51 ist aber im Jahre 1844 von mir geschrieben, solange hat es im Pulte gelegen, kein Mensch hat's gesehen, — Wagner auch nicht — und doch ist's das Motiv. Da werden am Ende Manche sagen, ich hätte Wagner abgeschrieben. Warum sollen wir nicht einmal auf Gleiches stoßen? Ich sagte es Ihnen schon früher, daß in meinen Liedern Musik und Wort sich decken, daß die Musik gleichsam aus dem Texte herauswächst, das ist ja auch Wagner's Princip. Daß unsere Formen andere sind, hat einen anderen Grund, denn wenn wir beide denselben Gegenstand behandeln würden, so würde meine Arbeit ganz anders aussehen. Es beruht darauf: Wagner ist von Natur hochveranlagt — als Dichter, als Maler, als Musiker, keine Seite

* op. 73 Anfangsmotiv.

wurde in ſeiner Ausbildung bevorzugt, daher er ſtets nach verſchiedenen Richtungen hin gezogen wurde; dazu kommt das jahrelange Leben als Dirigent an kleinen Bühnen und Umgang mit ſchlechter Muſik, bis ſein Talent ſich Bahn brach; — ein großer Wille ſteckt allemal in ihm. In ſeinen Schriften iſt er zu weit und breit, da macht ſich eben wieder das geltend, daß er nicht durch die Muſik allein geleitet, ſondern auch von anderen Richtungen gefeſſelt wird. — Er hat Unglück mit ſeinen Äußerungen, er beleidigt da faſt immer, ob er ſchreibt oder ſpricht.

Wagner iſt ein bedeutender Menſch, ich ſtelle ihn ſehr hoch, und eine Anerkennung von ihm geht mir weit über die der ganzen Hochſchule."

„Geſtern war ich in Leipzig, dort gab man mir den ‚Schalk' zu leſen, darin ſteht das Lied: ‚Kommt ein Vogerl geflogen', wie es Schiller, Uhland, Scheffel, Heine u. ſ. w. gedichtet haben würden." Unter größtem Lachen erzählte Franz mir, wie ihm das Leſen Spaß gemacht und er empfahl mir die Nummer dringend. Dieſe Nachbildung hatte ihm offenbar Vergnügen bereitet.

Bei einer Begegnung erzählte ich Franz, daß ich mit Intereſſe bei Thayer (Beethoven, III, S. 91 und 147) über Schiller's Gedichte, inſoweit dieſelben ſich

für die Kompoſition eignen, ein ganz ähnliches Urtheil Beethoven's gefunden habe, wie ſolches Franz mir früher ausgeſprochen. Franz erwiderte: „Schiller's Gedichte ſind ſeine Philoſophie in Worten, — aber immer mit Pathos, bei jeder Gelegenheit holt er den Himmel und ſämmtliche Götter herbei; Schiller giebt ſein ganzes Gefühl, er läßt der Muſik gar nichts zu thun übrig, er iſt mehr dramatiſcher Dichter. Goethe aber und beſonders Heine gaben nur Andeutungen, die regen das Gefühl und die Phantaſie an, — die Muſik führt das aus. Mit Recht rühmt Schopenhauer Bürger und nennt ihn den größten Dichter nach Goethe, — ſehen Sie ſeine Balladen an, ‚Lenore' u. ſ. w., — da ſind Naturlaute, da iſt was zum Komponiren. Schade, daß er unter Verhältniſſen leben mußte, unter denen er ſich nicht entwickeln konnte und zu Grunde ging. Jetzt bin ich am Leſen geweſen von Goethe's italieniſchen Briefen, habe ſie aber nicht durchbekommen, es war mir unmöglich; dort ſoll man die höchſten Geſichtspunkte der Kunſt finden, — aber Goethe beſchäftigt ſich zuviel mit ſeinem lieben Ich, überall ſtellt er ſein Ich in den Vordergrund; die Schweizerreiſe iſt ganz anders, da iſt Natur, Friſche, Urſprünglichkeit."

---

9. April 1882. Heute erſter Oſtertag, auch ein dies festus für mich. Ich begegnete Franz, wir

kamen auf die Arien Händel's zu ſprechen. „Was hört man denn in den Concerten für Arien, ſagte er, ‚Ah perfido' von Beethoven, ein paar von Mozart, Agathe aus dem ‚Freiſchütz' und noch ein paar andere, das iſt Alles, — haben Sie aber jemals eine Arie von Händel ſingen hören? Seit Jahren habe ich eine Reihe derſelben veröffentlicht, doch gerade die Leute, die die Sänger darauf aufmerkſam machen ſollten, bekümmern ſich nicht darum, Niemand kennt ſie. Kommen Sie mit zu mir, fuhr er fort, ich will Ihnen eine, ſo gut es geht, ſpielen; ich kann nicht mehr ſpielen (er wies auf ſeine Hände), ich kann nur annähernd Ihnen das Ganze andeuten."

Ich ging mit. Franz zeigte mir Manuſkripte ſeiner Lieder und knüpfte daran die Bemerkung, daß er nur wenige Vortragsbezeichnungen angebracht habe, die Lieder müßten durch ſich ſelbſt ſprechen — gerade entgegengeſetzt dem, was ihm Jul. Schmidt vorgeworfen habe. Dann nahm er die Arie aus „Radamiſt" von Händel: „Sommi dei" (Franz' Ausgabe Heft 3) und ſpielte Melodie und Begleitung, ſoweit er mit ſeinen Händen vermochte. Ich war erſtaunt, was er in die Töne hineinlegte, man hörte, wie er die Töne ſingen ließ, und bei der Stelle: „Balſam thaut aufs arme Herz" (proteggete un mesto cor), rief er mir glänzenden Auges und freudeſtrahlend zu: „Hören Sie doch, hören Sie doch, wie ſchön!" — Ich hörte es, es klang wirklich ſchön, ich nickte ihm

zu, so mußte doch vor seinem Innern der Gesang vernehmbar sein, denn an sich hörte er, der Arme, keinen Ton, keinen Laut. — — Ich mußte an Beethoven denken, es wurde mir Vieles aus dessen innerem Leben und Schaffen klar. Erstaunt war ich, daß Franz noch so gut zu spielen, die Töne fast wie ein gesunder hörender Mensch hervorzubringen vermochte, wenn auch der Anschlag zuweilen etwas hart war.

Als ich ihm dies andeutete, erwiderte er: „Große Technik habe ich nie besessen, aber singen konnte ich die Töne lassen, wie nur irgend einer. Blüthner hat manchesmal neben mir gestanden, wenn ich bei ihm spielte."

Noch äußerte Franz: „‚Radamist' ist aus Händel's jungen Jahren, und da sagen Manche, an den Werken der damaligen Zeit sei nicht viel dran. Alle diese Arien sind schön."

Dann zeigte Franz mir seine Bearbeitungen der Händelschen Duette — „weil ihm jetzt bessere Quellen als früher vorlägen", — und die Bearbeitungen der Arien für Orchester, für Koncertaufführungen: „Hoffnungen knüpfe ich nicht daran, daß sie etwa deßhalb mehr gesungen werden würden, ich mache diese Arbeit, weil nach meinem Tode Keiner sich mehr die Mühe geben wird; es kann's auch Keiner mehr, — ich thue es der Sache wegen."

2. Oſtertag 1882. Tags vorher beim Abſchiede hatte ich Franz eingeladen mich zu beſuchen, weil ich gerade ein Heft „Grenzboten“ (1881, Nr. 27—28) im Hauſe hatte, in dem eine Beurtheilung über ihn von H. Kretzſchmar ſtand. („Das deutſche Lied ſeit Schumann“.)

Franz kam und las die erſten Seiten des Aufſatzes. Er findet bei Jenſen viel Aufgebauſchtes und Triviales, — „den Tagesgeſchmack werden die Lieder nicht lange überdauern.“ Was die Beurtheilung ſeiner ſelbſt betraf, äußerte er: „Da ſehen Sie, wie es geht. Kretzſchmar*) rühmt meine Stärke im Leidenſchaftlichen und in den gewaltigen Ausbrüchen eines tief erſchütterten Gefühls, Andere gerade ſprechen mir alle Leidenſchaft ab und rühmen die Lieder, die Kretzſchmar angreift. Das Lied ‚Willkommen mein Wald‘, das Kretzſchmar anerkennend hervorhebt, iſt eins meiner ſchwächeren, ja ich habe lange Bedenken getragen, ob ich's überhaupt drucken laſſen ſollte.“ „Bei meinen Kompoſitionen hat mich immer Eins geleitet, ich hatte ſtets meine Ideale, zu denen ich aufſchaute, Bach und Händel, — ich weiß aber auch, was ich Schubert und Schumann und Mendelsſohn

*) Kretzſchmar ſagt dortſelbſt: „Wir können gar nicht darüber im Zweifel ſein, wo die Natur des Komponiſten ſich voll und ungebunden präſentirt. Das iſt im Starken und Leidenſchaftlichen und bei den gewaltigen Ausbrüchen eines tief erſchütterten Gefühls.“

rdanke, das hat mich bewahrt, indem ich ſtrebte
meiner Sphäre denen nachzuahmen, mich ſelbſt
uſzuzehren; Schumann hat ſich ſelbſt aufge-
hrt, indem er ſich nur mit ſich beſchäftigte.“ „Man
uß ſich in Andere hineinleben, in Andere
erſenken können, man bekommt doppelt
rück, was man gegeben hat.“ Ich ſchrieb
m auf, das ſei ein ſchöner und wahrer Geſichts-
nkt; — da nickte er.

„Die Muſik iſt auf das Princip der einfachen
onreihe, alſo der Melodie gegründet, da iſt gar
in Zweifel; — die Muſik der Alten, noch z. B.
r Gregorianiſche Kirchengeſang iſt einfache Tonreihe,
f und nieder; und wenn die Alten eine Be-
eitung hatten, ſei's durch Flöten oder indem ſie
n Saiteninſtrument dazu griffen, ſo war dieſe Be-
eitung ſicherlich nicht harmoniſch, ſondern mehr
ythmiſch. Erſt ſpäter im 12.—13. Jahrhundert
g man an, jedem Ton der Melodie einen Ton im
uß, der dazu ſtimmte, entgegenzuſetzen, d. h. zuzu-
ſellen als Beg'eitung: den einfachen Kontrapunkt;
nn ſetzte man bald einen 2., dann einen 3., 4.
zu, und dies ſteigerte ſich mit der Zeit ſo, daß
an ſogar einen 60fachen Kontrapunkt gemacht hat,
das höchſte iſt ein 64facher, doch iſt ja das nicht
hr Kompoſition, ſondern Rechenexempel, — aber
mer hatte man dabei noch keine Harmonie. Die

Harmonie hat man förmlich erſt aus dem kontrapunktiſchen Satze da, wo die aufeinander treffenden Noten gerade zuſammenpaßten und zuſammenſtimmten, herausgeklaubelt; — ſo entſtand die Harmonie, die noch gar nicht ſo alt iſt, an die Melodie gebunden, aus ihr heraus. Heute nun ſoll Alles in Harmonien geſchrieben werden, es iſt aber, wie ich ſchon früher ſagte, oft mehr ein bloßes Aneinanderkleben von Accorden, als Muſik. Der Erſte, der von der Art des alten Satzes abwich, iſt eigentlich Fr. Schubert, bei ihm findet man zuweilen Accorde, von denen man gar nicht weiß, wo ſie auf einmal herkommen; bei Schumann findet ſich das noch mehr. Dieſe Abweichungen liegen zum Theil darin, weil die Alten das Verhältnis des 7. zum 8. Tone, die Septime, den Leitton, der doch ein halber Ton iſt, nicht kannten, die 7. — 8. Stufe iſt bei den Alten immer ein ganzer Ton; deßhalb vermochten ſie auch nicht aus einer Tonart in die andere überzugehen.

Heute iſt alles erlaubt, da ſoll man auch nicht mehr nöthig haben, eine Diſſonanz aufzulöſen, wenn nur überhaupt die Möglichkeit, ſie zu löſen, beſteht."

Einige Tage danach brachte ich Franz wieder auf dieſes Geſpräch, indem ich ihm entgegenhielt, man müſſe doch annehmen, wenn die alten Griechen zu ihren Geſängen in die Lyra, in die Saiten gegriffen hätten, ſo müſſe es doch wohl geſtimmt haben, es müſſe doch wohl harmoniſch geweſen ſein. Er er-

widerte: „Nein, Gott weiß welcher Art die Stimmung der Saiten gewesen ist, oder was sie dazu gegriffen haben, ich glaube, es war die Begleitung bloß mehr eine rhythmische, harmonisch ist sie sichertlich nicht gewesen.“ *)

Sodann las Franz einen Artikel von Kalbeck aus der ‚Wiener allgemeinen Zeitung‘ über Wagner's ‚Parsival‘ vor. Daß Franz die Richtung Wagner's verurtheilt, ist oft genug erwähnt, aber stets anerkennt er die hohe Bedeutung desselben und sagt: „Schlechtmachen können sie Alle, Herr Kalbeck, Herr Hanslick u. s. w., mit hämischen Bemerkungen werden sie ihn aber nicht zwingen, weil sie selbst nichts Besseres ihm entgegenhalten können.“

Ich machte Franz auf den Artikel: „Rob. Franz“ in dem neuen Musiklexikon von Riemann aufmerksam, nach welchem der Ehrenfonds von Liszt, Joachim, Frau Magnus in einer Tournée zusammengespielt sein sollte, während er mir stets als den eigentlichen Urheber von Senfft-Pilsach genannt habe. — „Das ist er auch, er hat geschrieben, er hat alle Welt in Bewegung gesetzt und seinetwegen thut mir diese Angabe leid. Joachim hat in Leipzig mitgewirkt, die Fürstin Hohenlohe hat auf Anregung Liszt's bei der hohen Aristokratie in Wien gearbeitet und so geschah Ähnliches an vielen Orten, aber der

*) cf. Hüffer, Musik der Zukunft S. 14.

eigentliche Urheber des Ehrenfonds ist Herr von Senfft-Pilsach."

Franz erzählt von persönlichen Begegnungen mit Reißmann, als dieser in Halle lebte, und über Naumann. Als ich meine Verwunderung aussprach, daß Naumann in den Deutschen Tondichtern' kaum den Namen Rob. Franz erwähne, während er über Unbedeutende Zeilen lang spreche, gab mir Franz eine Aufklärung.

„Was unmittelbar wirkt, was der große Haufe sogleich erfaßt, das ist allemal anrüchig."

„Man hat mir vorgehalten, ich hätte Schubert und Schumann nachgeahmt, nun, natürlich habe ich als der Nachgeborene das studirt, was jene geleistet hatten, und da werde ich freilich nicht deren Fehler und Schwächen, sondern ihre guten Seiten nachzuahmen streben. Eins ist immer hervorzuheben, Schubert und Schumann hatten keine Vorbilder, sie haben ihre Lieder aus sich geschaffen, ich hatte sie als Vorgänger; aber was hat Schubert an Texten komponirt, wieviel Erbärmliches ist darunter, und das Mystisch-Paradoxe bei Schumann, — dergleichen nachzuahmen werde ich mich wohl hüten."

„Die alten griechischen Tonarten haben als 7.

Ton (7.—8. Stufe) ſtets einen ganzen Ton; Bach und Händel vermochten noch in den alten Tonarten zu ſchreiben eben ſo gut wie in den neuen, — was aber ſpäter darin geliefert worden, iſt ungenießbar. Ich ſelbſt hatte mich durch Beſchäftigung mit den alten Formen ſo in dieſe Tonarten hineingelebt, daß ſie auch mir ganz geläufig waren, verſtehen Sie, — nicht durch ein beſonderes Studium, durch Theorie, nein, bloß durch die Beſchäftigung mit den alten Sachen; — ich wußte es eigentlich ſelbſt kaum, Julius Schäffer erſt machte mich einmal darauf aufmerkſam, indem er ſagte: „das Lied iſt ja in griechiſcher Tonart geſchrieben!“ Wenn Sie meine Lieder durchſehen, werden Sie eine ganze Reihe, wohl an zwanzig, finden, beſonders alte Volkslieder, die in dieſen Tonarten geſetzt ſind.“

„Bach und Händel ſchrieben ihre Partituren ſo, daß ſie ſtets oben die Hörner und Pauken ſetzten, dann die Flöten, Klarinetten, Oboen, dann die Violinen u. ſ. w., d. h. ſie ſtellten alle die Inſtrumente, die eigentlich die Melodie führen, zuſammen und Hörner und Pauken und dergleichen, die mehr blos Kolorit geben, brachten ſie oben hin.

Beethoven iſt zuerſt von dieſer Art des Satzes abgewichen, ich weiß nicht, warum, — aber ſeit er's angefangen, ſetzt man heute gewöhnlich oben in der Partitur erſt die Flöten, Klarinetten, Oboen, dann

Hörner und Pauken und dann die Geigen. Nun, ich habe nichts dagegen gehabt, wenn man auch meine Bearbeitungen in dieſer Weiſe ſtechen ließ, als man mich fragte, — geſtern aber lag mir ein Unſinn vor. Ich bin bei der Bearbeitung der 1. und 2. Kantate aus dem Weihnachtsoratorium und bekam die Korrektur. Nun ſind in der Sinfonie zur 2., der Einleitung zur Kantate, gleichſam zwei Chöre, einer, der wie von oben vom Himmel herabſingt, oboe d'amore und oboe da caccia, und ein Chor, der von unten nach oben, gleichſam von der Erde nach oben ſingt; — da wir nicht mehr oboe d'amore und oboe da caccia haben, ſo erſetzte ich ſie durch Klarinette und die oboe da caccia, die tiefere Lagen hat, durch das Engliſche Horn, was ganz gut dazu paßt, — und für den zweiten Chor nahm ich Oboe und Fagott. Jetzt bekomme ich die Korrekturbogen — und ſiehe, ohne mich zu fragen, hat man nach heutigem Gebrauche Oboe und Klarinetten und Hörner alles untereinander und durcheinander geſetzt, eine ſchöne Schweinerei, kein Menſch kann ſich darin zurecht finden und wär's ein lieber Gott. Natürlich ſind die ganzen Platten unbrauchbar."

Auf einem Spaziergange traf ich Franz; grau wie der Himmel war ſeine Stimmung, er ſchimpfte über Dinge, über die es ſich gar nicht lohnte, ſoviel Aufhebens zu machen. Wir plauderten und — in

einer Viertelstunde lachten wir beide herzlich. „Glauben Sie ja nicht, daß das Dirigiren so was Gewaltiges ist; — es giebt eine Art Dirigenten, Leute, die es genau nehmen, die arbeiten, die von der Musik mit fortgerissen werden, die die Zähne förmlich aufeinander beißen müssen, wenn's gegen den Takt geht — und eine andere Sorte, Leute, die die nöthige Frechheit und Unverschämtheit haben, die sich durch nichts irre machen lassen, die durch nichts innerlich gepackt werden, nur immer mit der Hand gleichmäßig weiter wedeln, — diese kommen am besten durch."

„Die Kunst ist nicht wie eine Schraube ohne Ende, daß man denken könnte, es könne so bis in alle Ewigkeit weiter komponirt werden. Nein, sehen Sie die griechische, die gothische, die italienische Kunst an, — wo sind sie geblieben? Ebenso ist's mit der Musik, in Beethoven hat sie den Höhepunkt erreicht, solch große Formen sind seitdem nicht mehr geschaffen worden, von da an geht's langsam bergab."

Franz empfiehlt mir „Romanzen und Balladen von H. Grimmer", die er vor einigen Jahren herausgegeben hat und die er — mit Erlaubnis der Besitzer Breitkopf und Härtel — bei der Herausgabe ausgefeilt hatte. „Grimmer hatte als Student in Leipzig im Kreise von Musikfreunden wohl die alten

Volksweisen kennen gelernt, denn die Kompositionen haben ganz den Ton; sie sind sehr gut, charakteristisch, sonst hätte ich mich auch nicht damit abgegeben; früher hat Grimmer Lieder veröffentlicht, an denen ist nichts dran, nur eins ist gut, an Mignon, das ist zart und duftig."

„Gestern hatte ich eine Freude, — es besuchte mich die Frau R. R., eine geborene R., aus dem Hause, in dem ich früher mehr Zeit verbrachte, wie in meinen eigenen vier Pfählen und wo ich eigentlich die erste Anregung zum Komponiren empfing; — ein geistig begabtes Mädchen war sie, sang, zeichnete u. s. w. Durch die politischen Interessen ihres Mannes veranlaßt hat auch sie viel mit den Gährungen der Zeit sich befaßt, war mit in Frankfurt a. M., Gotha, — aber endlich sieht sie ein, daß all das doch nichtig und hinfällig ist und sagte mir, daß sie wieder auf meine Lieder zurückkomme und in denen ihre Befriedigung finde."

„Ja, die Gothaner waren Leute, die mit Idealen einen Staat zusammenbauen wollten, aber sie übersahen, daß der Staat mit Idealen gar nichts zu schaffen hat; — der Staat ist die fürchterlichste, unerbittlichste Realität, die sich nur denken läßt, er rechnet mit Wirklichkeiten, nicht mit Idealen. Natürlich seit diese Leute ausgenutzt sind, sind sie beiseite geschoben. — Wer in der Kunst seine Befriedi-

gung findet, der kann nicht für die Parteikämpfe, wie sie jetzt herrschen, Verständniß haben, ich sage es offen, ich verstehe nichts davon."

Franz redet darüber, wie z. B. Palestrina, Orlando Lasso mehr vom Bewußtsein des Volkes getragen im Ansehen wie Könige gestanden hätten; — „das ist vorbei, die Kunst ist im Niedergange und ebenso, wie es Zeiten gab, wo man künstlerisch zu sehen völlig verlernt hatte, so wird's auch mit dem Hören werden, die Menschen werden für gute Musik gar keinen Sinn mehr haben."

Als ich ihm entgegnete, das Gute werde niemals untergehen, wenn auch der Musikschund in 50 Jahren verfault sein werde, sagte er: „Erst müssen wir diese Zeitepoche hinter uns haben, erst muß die soziale Frage durchgekämpft sein, die läßt sich nicht aufdämmen; also gelöst muß sie werden auf die eine oder andere Weise, und mit ihr muß der Materialismus schwinden, denn die soziale Frage beruht ja auf dem Materialismus; ob dann eine neue Art Musik zu empfinden kommen wird, — eine neue Tonreihe, Viertelstöne, — wer weiß es, freilich eine Beethovensche Symphonie würde man dann nicht mehr verstehen."

„Ich war acht Tage in Canena bei Stahlschmidt,*)

*) Ihm befreundeter Landwirth.

— da war ein junger Bildhauer*) aus Berlin, der Gefallen an meinem Kopfe gefunden hatte und gern eine Büſte von mir anfertigen wollte. Na, nachdem ich gehört, daß er ein tüchtiger Künſtler ſei, habe ich eingewilligt, denn ich wollte die ſchon vorhandenen Fratzen nicht noch um eine neue vermehren. Es macht mir Spaß, das Ding iſt ganz gut geworden, — Lebensgröße. Dabei hat ſich denn herausgeſtellt, daß meine Naſe gar nicht ſo in die Höhe gekrümmt iſt, wie ſie auf meinen Photographien immer erſcheint, — ich weiß ſelbſt nicht, woher das kommt. Wir werden ja ſehen, was meine Freunde ſagen, wenn das Ding fertig iſt."

Offenbar war dieſe Abnahme ein angenehm anregendes Ereignis für Franz geweſen: „Das iſt keine Eitelkeit von mir, ich thue es der Wahrheit wegen, damit man doch ſpäter weiß, wie der Komponiſt meiner Sachen ausgeſehen hat.

Über „Parſival" und Veröffentlichungen darüber; das Trompetenmotiv aus der Hofkirche in Dresden und das Gralmotiv.

„Ich habe Ihnen ſchon früher geſagt, daß ich Mendelsſohn ſehr hoch ſtelle, ſchon deßhalb, weil er entſchieden viel dazu beigetragen, den Geſchmack zu

*) Max Landsberg.

läutern, die Luft zu reinigen, ſonſt würde wohl manches Unweſen noch länger gedauert haben, ich ſchätze ihn auch ſchon ſeiner Verdienſte um Joh. Seb. Bach wegen; daß er ſpäter nichts mehr von mir wiſſen wollte, habe ich Ihnen auch ſchon geſagt. Dreſel erzählte mir früher ſchon, Mendelsſohn habe geäußert, in meinen Liedern ſei keine Melodie, und das iſt lange Zeit, faſt bis jetzt noch ein Dogma in Leipzig geweſen; — ſolange Schleinitz lebte, iſt wohl keine Note von mir im Gewandhauſe geſungen worden. Aber Eins datirt ſeit Mendelsſohn und Schumann, was man früher nicht kannte, — das iſt das Cliquenweſen; die Cliquen brachten Mendelsſohn und Schumann dazu, Dinge zu komponiren und zu machen, die ſie von ſelbſt gar nicht gethan hätten, — natürlich wurden ſie dadurch von ihrer Partei auf den Schild gehoben, gerühmt, — ich habe mich ſtets von dergleichen ferngehalten, man muß ſich das Publikum nicht über den Kopf wachſen laſſen. Beethoven kannte keine Cliquen, er gab ſolchen Kerlen einen Tritt. — Ich bin nicht bange, ganz allmählich arbeiten ſich meine Sachen durch, immer mehr und mehr, ſie müſſen alſo doch ſo ſchlecht nicht ſein, es muß doch was Gutes dran ſein. Ich habe es mir ſtets angelegen ſein laſſen, zu erkennen, was den Kunſtwerken ihren unvergänglichen Werth verleihe; und mit allen Kräften des Verſtandes und mit dem Gefühl habe ich mich bemüht bei meinen Sachen das aus-

zumerzen, was dieſen Bedingungen nicht entſprach, — ganz ſchonungslos bin ich da verfahren."

„Die Kunſt iſt ſich ſelbſt Zweck und muß es bleiben; Werke allein, die dieſer Bedingung entſprechen, können erziehend auf das Menſchengeſchlecht wirken, der ſchaffende Künſtler tritt dabei ganz zurück, er iſt bloß Inſtrument," — ich ſchrieb ihm auf, — das hieße ſich ſelbſt verläugnen, da nickte er und ſagte: „Ja, ſich hingeben und ſich ſelbſt verläugnen, — ſehen Sie Michel Angelo an, das iſt ſo eine Geſtalt, in ſolchem Geiſte hat der geſchaffen."

Er ſprach über die Ausgabe von Volksliedern von Tappert, „dieſe alten Melodien in ganz moderner Faſſung, grade als wollte man einer alten griechiſchen Statue einen Frack anziehen."

Über Abt. „Bei Abt entſpricht die Form dem Inhalt, — da iſt gar nichts zu ſagen, wenn auch beides ſeicht und ſentimental iſt, aber es deckt wenigſtens die Form den Inhalt vollkommen, — was Abt ſagen will, das ſagt er!"

Immer fällt ein Wort, das Franz' hohe Auffaſſung wiederſpiegelt. Gelegentlich der Nachricht über ein zu ſchwach mit Orcheſterſtimmen beſetzt

gewesenes Klavierkoncertstück äußerte er: „Das geht nicht, da müssen wenigstens doppelte Geigen u. s. w. sein, das ist nicht wie bei einem Beethoven- oder Mozartschen Quartett, da sind stramme Töne, — da genügt das wohl.“ Coriolan-Ouverture, — „diese gewaltige Musik, als ob Himmel und Erde auf Tod und Leben miteinander kämpfen wollten.“

Ich hatte Franz über den Rhythmus des Liedes op. 17 Nr. 2 gefragt („Ständchen“); er sang es mir vor und knüpfte daran folgendes: „Bei meinen Sachen ist der Stil, was ich Stil nenne, das Wesentliche; man muß sich den Text klar vorhalten, — hat man ihn erfaßt, dann ergiebt sich Rhythmus und Vortrag ganz von selbst. Diese Art der Liederkomposition hat Keiner in dem Maße wie ich, — das ist nicht Hochmuth, daß ich das äußere, sondern Wahrheit. Schubert's Begleitungen sind eben bloß mehr melodiöse Begleitungen; bei Schumann wird's schon anders, — an ihn habe ich mich angelehnt. Bei mir giebt die Begleitung gleichsam die Situation wieder, die der Text ausspricht, — die Melodie muß dagegen das Bewußtwerden der Situation zur Geltung bringen. So sind alle meine Lieder entstanden. Sie sind für Mezzosopran geschrieben — zwei Oktaven Umfang, — da läßt sich schon etwas ausführen. Alle Ausgaben für tiefe Stimmen, mit denen habe ich nichts zu schaffen.

Als junger Mann habe ich in meiner ersten Herzensneigung viele dieser Sachen komponirt. Als dann später sich dies Verhältnis zerschlug, habe ich doch in diesen Formen — Mezzosopran — weiterkomponirt, in die ich mich nun einmal hineingelebt hatte. Eins meiner frühesten Lieder ist das Nr. 1, op. 2, ‚Die Lotosblume‘; diese ersten Lieder sind mehr phantastisch gehalten, später wird's mehr Natur, — die Vögel singen, Wald und Berg und Thal und Bach, das Meer, der Frühling — alles kommt darin vor. Sehen Sie hier Nr. 4 aus op. 28 ‚Nebel‘, die Anfangsfigur — das ist der Berg! Das tiefe g (den Berg) muß man nur nicht singen wollen, sondern sprechen und dann singend nach e ansteigen, das muß sich Alles wie von selbst geben; — so Nr. 5 aus op. 28 ‚Im wunderschönen Monat Mai‘ — sehen Sie diese Figur in der Mitte, wie die Vögel singen und am Schluß des Liedes den Übergang in Des-dur, — das muß sehnend zart wiedergegeben werden und das Folgende muß klingen, als ob das as zu beiden Takten und Tonarten gehört, den Ton g finden Sie nicht mehr, sehen Sie zu, nirgends steht er. — Op. 25 Nr. 6 ‚Auf dem Meere‘ die Figur schaukelnde Meeresbewegung. — Op. 25 Nr. 3 ‚Ich hab' im Traume geweinet‘, phantastisch; fast recitativisch aufzufassen, genau nach dem Texte, manche Stellen (‚bitterlich‘ z. B.) nur nicht singen, sondern sprechen. — In op. 17 Nr. 2 muß man

nicht das ‚Prangen' hinausschreien, das Prangen und Funkeln ist hier nicht die Hauptsache, sondern daß die Sterne müde sind vom Funkeln und Prangen. Was will das Alles aber bei meinen kleinen Sachen heißen, sehen Sie Bach, seine ganze Musik ist symbolisch; kommt bei ihm das Wort Himmel, dann kann man gewiß sein, daß die Töne hoch hinauf gehen, spricht er vom Tode, so gehen sie bestimmt hinab. In seinem großen Werke ‚H moll-Messe' wimmelt's von dergleichen; beim ‚Crucifixus' ist eine Figur immer und immer wiederholt, als ob man das Kreuz fest aufbauen sähe; an einer Stelle einer Kantate ist die Rede von kleinen und großen Fischen, die Geigen oben imitiren die kleinen schwänzelnden Bewegungen, die Bässe unten die großen, — dergleichen kommt überall vor bei Bach."

Franz spricht von seiner Bearbeitung der Quartette Mozart's à quatre m., daß sie so wenig Anklang gefunden: „Man muß bei solchen Arbeiten, z. B. bei der Wiedergabe einer Symphonie, nur nicht alle Töne und Instumente hineinbringen wollen, das geht nicht, sonst wird's ein Spektakel, nicht zu ertragen; man muß das, was das Wesen eines Stückes ausmacht, geben und das, was die Nuancirung, das Kolorit dieses Wesentlichen bewirkt. — In meinen Quartetten bin ich auch so verfahren, jede Stimme kommt zu ihrer Geltung. Daß die Hände

oft übergreifen, liegt eben darin, das ist nicht Spielerei, — und wenn die zwei Spieler zuweilen einen Ton festhalten sollen, so müssen sie sich darüber vertragen, denn dann gehört er beiden, fortlassen durfte ich ihn nicht, es wäre das gerade, als wollte man einer Katze ein Stück Schwanz abhacken."

Franz' Urtheile, welche Dinge und Personen betreffen, die in ihrer Schilderung von dem Mangel seines Gehörs nicht berührt werden, sind stets scharf und von einem hohen Gesichtspunkte ausgehend. Er spricht über das Buch der Amerikanerin „Miß Fay, Musikstudien in Deutschland" — und macht sich lustig, daß die Dame stets nur von ausübenden Künstlern rede, diese bis in den Himmel hebe, über die aber, die den Virtuosen erst den Stoff geben, kein Wort der Anerkennung sage.

„In der nächsten Zeit wird eine Schülerin Stockhausen's eine Arie aus Händel's „Parthenope" im Gewandhause singen; Reinecke hat Franz um seine Bearbeitung der Partitur der Arie gebeten und Franz hat sie ihm geschickt. „Es wird schon einmal kommen! Jahrelang habe ich diese Sachen liegen, habe fast nicht mehr daran gedacht, daß sie einmal gedruckt werden würden, jetzt hat Riftner sogleich darum geschrieben, alle will er stechen lassen, bloß weil es heißt, die Arie ist im Gewandhause gesungen worden, — man könnte darüber lachen! Ich

habe seit Jahren die Leute reden lassen, was sie wollten, denn ich vertraue bestimmt, daß man mir noch einmal Gerechtigkeit wird widerfahren lassen. — Mendelssohn hat das große Verdienst, zuerst wieder die Passionen aufgeführt zu haben. Was aber in Bach und Händel steckt — in vielen ihrer Werke, — darüber erst den Leuten den Schrank aufgeschlossen zu haben, das ist mein Verdienst, das lasse ich mir nicht nehmen. Was vermögen sie denn mit den Begleitungen Händel's anzufangen? Z. B. Parthenope, dieses großartige Gesangsstück, wie es kaum größer geschaffen worden, eine Geige und eine Baßstimme wühlen da herum, macht doch was daraus, wenn Ihr's könnt! — es kann's Keiner im Sinne Händel's."

„Ich sagte Ihnen schon früher, daß nur wenige Arien sind, die in Konzerten gesungen werden und überhaupt gesungen werden können; herausgerissen aus dem Ganzen haben solche Sachen ihren Reiz verloren. Bei den Arien Händel's ist das anders, diese sind nicht in dem Sinne gedacht und komponirt wie in den neueren Opern; durch kurze Secco-Recitative wird der Hörer über die Handlung in Kenntnis erhalten und nun folgt eine Arie, die mit der Handlung selbst wenig zu schaffen hat; deßhalb eignen sich gerade diese Händelschen Opernarien ganz besonders zum Konzertvortrag. Groß, aristokratisch empfunden sind sie alle, denn sehen Sie sich die Personen an,

da treten nur Könige, Fürſtinnen, Göttinnen, hohe Perſonen auf, ſolches Lumpenpack wie in heutigen Opern kommt da gar nicht vor, damit gab man ſich nicht ab, — daher die Muſik fein, ariſtokratiſch, vornehm wie die Perſonen."

Franz bearbeitet den „Meſſias" von Händel. „Ich bin erſtaunt geweſen, welche Fehler ſich in den vorliegenden Ausgaben finden, die gröbſten Schulſchnitzer, — neun Arien habe ich bereits ändern müſſen; alle Welt hat das ſo ohne weitere Gedanken hingenommen und ich ſelbſt habe ja früher nach dieſen Ausgaben drei bis viermal den „Meſſias" aufgeführt. Nun wird man wohl wieder ſchreien, wenn ich komme. — Was Mozart's Bearbeitung betrifft, ſo hat er ſicher wohl die Stimmen in eine Partitur eintragen laſſen, mit freien Linien dazwiſchen, und nun hat er, wo es ihm ſchien, natürlich von ſeinem Genius getragen, hier eine Note, da eine eingefügt, zuweilen auch mal eine Stelle mehr ausgeführt, eine ſorgfältig genaue Durcharbeitung hat er gewiß nicht beabſichtigt, der alte Hiller mag auch ſpäter noch Manches zugeſetzt haben, Mozart hat auch vielleicht die ganze Arbeit nur für ſeine Privataufführungen, für den alten Swieten, gemacht, hat vielleicht nie an eine Veröffentlichung gedacht, — und nach ſeinem Tode hat dann die Frau das Manuſkript wie viele andere Sachen verwerthet."

Unter den Journalen des Lesevereins fand sich die „Gegenwart" Nr. 36 (1882) und in dieser Nummer von Doempke ein Aufsatz über die im Vorigen erwähnte „Miß Fay: ein neuer musikalischer Blaustrumpf." Ich brachte Franz diese Nummer, es interessierte ihn, den Artikel zu lesen. Er war in angeregter Stimmung und zeigte mir die kürzlich fertig gewordene Büste, die auf dem Tische stand; er sprach sich sehr anerkennend über die Arbeit, über die Ähnlichkeit aus, zeigte mir einzelne Stellen: die Stirn, die Partie um den Mund, — kurz er war sichtlich über die Leistung erfreut.

Sein Enkel — Tochtersohn — war erkrankt, ich sah nach ihm als Arzt; und aus dem Tonfall der Stimme, wenn Franz den Knaben anredete, aus der Weise, wie er sich nach dessen Befinden erkundigte, sprach eine warme Liebe; so lernte ich Franz auch in seiner Familie als einen ganzen, warm empfindenden Mann kennen.

Bei einem Spaziergange kamen wir an einem Geschäft vorüber, in welchem man eine Reihe Pianinos durch das Schaufenster erblickte. „Ich kann diese Dinger nicht leiden, auch die Pianofortes sind nur Nothhelfer, — die naturgemäße, natürliche Form solcher Instumente ist die Harfe und solche Form liegend hat der Flügel."

Franz ſpricht über Bach's Actus tragicus, die Kantate, die Schäffer in Breslau kürzlich zur Aufführung gebracht hatte, über einzelne Chöre derſelben: Baß, Tenor, Alt bilden als Chor das betrachtende Element — „Es iſt der alte Bund, ‚Menſch du mußt ſterben', — während der Sopran ‚Ja komm, Herr Jeſu', gleichſam über denen ſchwebend die Seele darſtellt, die ſich nach dem Herrn Jeſu ſehnt." Dieſer Sopran dürfte alſo nicht mit vollem Chor geſungen werden, es würde dies dem Sinne des Ganzen widerſprechen.

1883.

Ich hatte Franz einzelne Bemerkungen zum Leſen vorgelegt, die mir beim Durchſtudiren ſeiner Lieder aufgeſtoßen waren.

„Man muß auch etwas mitbringen den Liedern gegenüber; gerade dadurch, daß man das, was die Lieder in uns bloß anregen, in ſich entwickelt, in ſich ausbildet, entſteht die ethiſche Wirkung derſelben", äußerte er.

Hierbei kam er wieder auf die Texte.

„Der Dichter, deſſen Lieder ſich für die Kompoſition eignen ſollen, darf nur Andeutungen geben, darf nicht Alles ſagen; denn, wenn er Alles ſagt,

bleibt der Musik nichts mehr übrig. So dichtete Heine vor Allen, auch Goethe, — weniger Uhland und am wenigsten Schiller, wie ich das Ihnen schon früher aussprach. Das ist eben die Kunst, Heine bringt die alltäglichsten Dinge, aber wie er sie erfaßt, das ist's!

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen.

Das ist das natürlichste auf der Welt und doch was besagt es und was läßt sich daraus machen!"

„Es scheint, daß immer erst eine gewisse Zeit vorübergehen muß, ehe Dichtungen nach ihrem Entstehen komponirt werden können. Heine's Lieder sind bald nach ihrer Veröffentlichung von einem gewissen Kaufmann komponirt; es ist Schund; — Goethe's Lieder von Zelter, von Reichardt, — was sind sie gegen die heutigen Kompositionen!"

Er äußert sich über einige Schubert'sche Lieder, z. B. „Am Meere" und tadelt den dramatischen Schluß des Liedes, der dem Sinne nach gar nicht dazu gehöre; „erst Schumann fing an, dem Publikum zu zeigen, wie die Musik dem Text gegenüber sich gestalten müsse."

Franz macht mich auf einzelne seiner Lieder aufmerksam. „Sehen Sie dies op. 39. ‚Altes Lied' (Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe, Nr. 29). Niemand kennt es. Anfangs ist es ganz einfach, fast balladenartig gehalten, dann wird die Begleitung gleichsam

variirt (Sommernacht, Klagelieder), der Zug geht durch den Wald, die Tannen rauſchen, — immer voller wird die Begleitung, die Elfen ſingen, — es klingt hoch oben, es klingt unten. Zuletzt: ‚der Mond hält eine Rede‘ — (Pauſe), — die denkt man ſich ſelbſtverſtändlich, Schluchzen, Stöhnen, Glockentöne.“

„Op. 8. Das iſt ein Brauſen und Heulen! Sorgfältig muß das geſungen werden, der Anfang voller Unruhe und Leidenſchaft, der Schluß ruhiger.“

„Beſonders muß ich Ihnen nennen Nr. 10 aus op. 5 ‚Vergeſſen‘ (— er hat das Heft vor ſich) — ſehen Sie die Bewegung im Baß an, die ſich dann in der Melodie wiederholt.“

Ich hatte ihm aufgeſchrieben, das Lied „Im Mai“ Nr. 3 aus op. 11 mache mir einige Schwierigkeit, es ſei ein anregender Textinhalt und es klänge doch eine gewiſſe Schwermuth hindurch. „Nein“, ſagte er, „dann haben Sie es nicht richtig aufgefaßt; es muß mit Wärme, mit innerer Wärme geſungen werden; Freudigkeit iſt es, freilich nicht ſo, daß man dabei mit Händen und Füßen ſtrampelt, warme ruhige Freudigkeit ſoll es ausdrücken.“ (Vogelgeſang in der Figur.)

Nochmals kamen wir auf die Parthenope-Arie zu ſprechen, — er habe Nachricht, daß dieſe Sachen jetzt mehrfach verlangt würden: „Iſt es nicht ſchändlich, daß es von ſolchen Zufälligkeiten abhängig iſt, ob ſo gute Muſik bekannt oder nicht bekannt

wird, — zehn Arien läßt Kiſtner jetzt drucken, die jahrelang bei mir gelegen haben; aber es iſt gut, die Altſtimmen haben nichts anderes zum ſingen, ſo müſſen ſie dazu greifen, wenn ſie was Neues bringen wollen und ſo werden dieſe Sachen doch noch zu ihrem Rechte kommen."

„Das ‚Leiſe zieht durch mein Gemüth' iſt von Mendelsſohn wie ein Kinderlied aufgefaßt, als wenn es Kinder ſingen ſollten, — aber da liegt doch eine reifere Empfindung zu Grunde."

Nach dieſer Unterredung nahm ich Gelegenheit, die mir von Franz bezeichneten Lieder durchzuſpielen, ich hebe hervor Nr. 10 aus op. 5 „Vergeſſen". Es beben alle Fibern des Herzens dem Gedanken entgegen, der immer mehr aus bangem Ahnen zur Wirklichkeit wird, ſo ſehr das Herz ſich auch ſträubt daran zu glauben, und in ſchweren Tönen entringt ſich der tiefe ſeeliſche Schmerz in der Melodie der Bruſt, — Du biſt vergeſſen!

Vergeſſen, ach! Vergeſſen ſein
Vom liebſten Herzen in der Welt,
Das iſt allein die ſchwerſte Pein,
Die auf ein Menſchenherze fällt.

Der mit der Singſtimme kanoniſch geführte Baß iſt ein „Abbild des unerbittlichen ſtarren Schickſals."

Franz erzählt, daß er auf Anregung Erich Prieger's hin Bach's „Muſikaliſches Opfer" genauer durchgeſehen habe; Prieger hatte ihm geſchrieben, daß er ſich mit Kirnberger's Bearbeitung nicht zurecht finden könne, ſie klinge ihm nicht. „Nachdem ich ſie genauer durchſtudirt, ſehe ich, daß dieſe Bearbeitung der reine Schund iſt. — Freilich, die Hiſtoriker werden darüber ſchreien: ‚Kirnberger, der Schüler Bach's, der Bach ſpielen gehört hat, muß doch wiſſen, wie die Begleitungen auszuführen ſind'! Aber die Herren vergeſſen, daß keiner ſeiner Schüler Bach jemals in ſeinem inneren Weſen erfaßt und begriffen hat; ſie ſtaunten ſeine Virtuoſität an, ſein Können als Lehrer, von ſeiner hohen Genialität hatten ſie keine Ahnung. Kirnberger's Satz iſt an vielen Stellen ganz unpaſſend, ſeine Accorde ſchlagen ſehr häufig der Melodie geradezu ins Geſicht. Da iſt ein Largo, Allegro, ein Adagio, nochmals Allegro, — nun, das Largo und Adagio iſt großartige Muſik, wie ſie Bach kaum ein zweites Mal geſchaffen, dieſe beiden Nummern bearbeite ich jetzt für Klavier*), um meinen Freunden, den Hiſtorikern, eine Freude zu bereiten, — ob ſie Erfolg haben werden, ſoll mich nicht kümmern. Noch Niemand hat die früher herausgegebene Suite geſpielt, man nörgelt daran herum,

*) Sonate pp. Verlag von Breitkopf & Härtel, 1883.

‚in dem Stile mit den weiten Griffen hätte Bach nicht geſchrieben‘, ja, das weiß ich ſelbſt; aber ſoll man ſich nicht unſere heutige Technik, die Vortheile unſerer Inſtrumente zu Nutze machen? Sonſt müßte man ja auch, um Bach's Werke zu ſpielen, die alten Cembalo's wieder hervorholen!“

„In meinen Sachen, in den Liedern ſowohl wie in den Bearbeitungen, iſt ein ſtarker kritiſcher Zug; wie's da ſteht, ſo muß es ſein und was nicht ſo gearbeitet iſt, iſt nichts nutze, keine Note läßt ſich da anfechten; das wiſſen meine Gegner wohl, ſonſt hätten ſie's ſchon längſt gethan — und daher der Ärger.“

In der Rezenſion des 19. Gewandhauskoncertes von Carl Riedel (Leipziger Tageblatt Nr. 48, 1883) ſteht in Bezug auf Wagner, daß dieſer beſonders Marſchner ſehr hochgeſchätzt habe; „nicht minder hoch hielt Wagner den Balladenkomponiſten Loewe, deſſen Werke er mit Begeiſterung ſtudirte, wie auch, um dies hier einzufügen, die Lieder von Robert Franz.“

Bei einem Begegnen begann Franz vom Tode Wagner's zu ſprechen, von der Leichenfeier u. ſ. w. Ich machte ihn auf die vorſtehende Rezenſion des Leipziger Tageblattes aufmerkſam, er kannte ſie bereits, Dr. Prieger aus Berlin hatte ihn brieflich auf ſie hingewieſen.

„Als ob das für mich eine ſo große Ehre wäre,

als ob ich dadurch mehr würde! — Als ich damals bei Wagner in Zürich war, ſang und ſpielte er auch ein paar Lieder von mir, die ‚Widmung‘ und ‚Ja, du biſt elend‘, dies beſonders war ſein Lieblingslied. Aber wie ſang er ſie, mit höchſtem Pathos deklamirt, ganz dramatiſch. ‚Sie müſſen Opern ſchreiben‘! rief er ſodann mir zu, aber wer nur ein wenig in meine Lieder eingedrungen iſt, weiß, daß das dramatiſche Element in ihnen gleich Null iſt, — und es ſoll auch gar nicht darin ſein.“

Gelegentlich der Unterhaltung hatte ich ihm aufgeſchrieben, das Lied ſei das von der Natur uns Gegebene, „Ja“, rief er, „das iſt das Natürliche, die Oper iſt an ſich eine Lüge, eine Unwahrheit, die Muſik hinkt allemal der Handlung nach.“

„Wagner war ein ehrlicher, offener, gerader Charakter, — was er wollte, das ſagte er, — hinterm Berge hielt er nicht und inſofern dürfen Sie mich nicht falſch verſtehen; ich bin auch keineswegs im Böſen mit ihm auseinander gekommen; wie geſagt, er wollte ganze Heeresfolge und da ich mich natürlich dazu nicht verſtand, war's vorbei. Wir haben nichts mehr mit einander zu thun gehabt.“

— — — — — — — — — — — — — —

„Heimatgefühl, — dies merkwürdige Gefühl, es iſt, als wüchſe es aus dem Boden in den Menſchen hinein.“ Als ich ihm aufſchrieb, es müßten's wohl die ſinnlichen Jugendeindrücke bewirken, entgegnete

er: „Gott weiß, welche myſtiſchen Beziehungen da ſich geltend machen mögen, aber Niemand kann ſich ihnen entziehen.“

Franz erzählt mir den Hergang ſeiner allmählich ſich entwickelnden Taubheit. Entſtanden war das Leiden durch einen Lokomotivpfiff 1841, — „es iſt ein ſolcher Pfiff ja nicht ein einziger Ton, ſondern ſtets eine mit aller Gewalt hervorgeſtoßene, langgezogene Reihe von Tönen. Anfangs war nicht das innere Organ der Perception, die innere Klaviatur, völlig vernichtet, ſondern für eine beſtimmte Reihe von Tönen war ſie wie gelähmt; die tieferen Töne waren da. Zugleich war eine enorme Reizbarkeit des Hörnerven entſtanden, ſodaß ich meine Ohren mit Watte dick verſtopfen, oft ganz für mich bleiben mußte, weil ſchon das Sprechen hören äußerſt empfindlich war. Als ich nach einiger Zeit die Singakademie übernahm, war mir die Leitung möglich; es war gerade, als wenn dies Hören heilſam auf den Zuſtand wirkte, gewiſſe Töne waren ja freilich vermindert. So nach einer langen Reihe von Jahren, 12—15 Jahre ſpäter, kam der zweite Ruck, von da an ging's bergab, da half auch die Singakademie nicht mehr. Nun können Sie ermeſſen, unter welchen Umſtänden meine Lieder entſtanden ſind.“

„Wenn auch ‚die Melodie‘ an ſich für den Urheber derſelben, für den, in dem ſie entſprungen

iſt, für deſſen Empfinden eine Bedeutung hat, ſo wird ſie doch durch häufiges und fortgeſetztes Wiederholen zuletzt förmlich trivial; deßhalb will man heute nichts mehr von ‚Melodie‘ hören, nicht ſo wie früher, — man betont vielmehr die Stellung der Muſik zum Wort, daß die Muſik der Ausdruck, die Wiedergabe des Wortes ſein ſolle.“

Ich fragte, was die Anfangsfigur in forte in „Ich hab' im Traume geweinet“ op. 25 Nr. 3 bedeute? „Das Plötzliche, das Aufſchrecken aus dem Traume.“ Als ich auf das Lied op. 28 Nr. 3 „Nachtlied“ hinwies, ſagte er: „Das iſt ſchwer, lauter Mondesglanz muß über dem Ganzen liegen.“ Sodann ſchrieb ich ihm auf, daß unter den jetzt durchgeſehenen beſonders das Lied op. 1 Nr. 5 „O ſäh' ich auf der Heide dort“ mir gefiele; da freute er ſich. — Der Triller im „Immchen“ op. 2 Nr. 11 „Ach wenn ich doch ein Immchen wär“ als Triller ad libitum im Rhythmus auszuführen.

Wir ſprachen über Hüffer, „Poeſie in der Muſik.“ Hüffer ſagt, er habe in den Liedern von Franz nichts Ethiſches, ſondern ebenſo peſſimiſtiſch Angehauchtes gefunden, wie bei den anderen neueren Komponiſten auch. Ich ſchrieb auf, das ſei unrichtig, es mache den Eindruck, als ob Hüffer dem Ethiſchen

einen anderen Sinn beilege. Franz erwiderte: „Ja, manche Leute verbinden mit dem Ausdruck etwas Moraliſirendes, davon iſt nicht die Rede, das Ethiſche in der Kunſt bezieht ſich auf eine gewiſſe Katharſis, die das Kunſtwerk in dem Beſchauer, Hörer, hervorrufen muß. Was Hüffer als peſſimiſtiſch bezeichnet, das Hingeben an das Schmerzliche, das finden Sie bei Beethoven, Bach auch."

„Bei der Betrachtung eines Kunſtwerkes, ſei es Bauwerk, Sculptur, Malerei, Muſik, Poeſie, muß man zuerſt alles perſönliche Empfinden völlig zurücktreten, das Kunſtwerk rein objektiv auf ſich einwirken laſſen. Das Perſönliche läßt ſich gar nicht lange unterdrücken, dann mag man es walten laſſen, ſei's daß man kritiſch beurtheilen, ſei's daß man wiedergeben will, wie es auf uns gewirkt hat."

Franz zeigt mir verſchiedene Nummern des „Muſikaliſchen Opfers", die Anlage des Ganzen, Kirnberger's Bearbeitung, ſeine eigene, — dann ſpielt er einzelne Sätze *ſeiner* Bearbeitung, ſoweit er es mit ſeinen Fingern vermag, — dann dieſelben in Kirnberger's Arbeit; in der von Franz trat der Bach'ſche Inhalt in ſeinem Zauber hervor, Kirnberger's Satz iſt trocken, hölzern, ganz unpoetiſch. Franz macht im letzten Satz auf eine Stelle aufmerkſam, die genau das Motiv zu der „Hebriden-Ouverture von Mendelsſohn iſt. Er lachte, „da freuen ſich die Leute und

rühmen Mendelssohn wegen dieser prächtigen Stelle, und hier im alten Bach steht sie; ja, der hat schon Alles vorher gebracht."

Wir sprachen über das Lied „Herbstsorge" von Osterwald in op. 1. Franz holte den Band, spielte das Lied und sang, so gut es ging, dazu. „Treffe ich den Ton?" rief er; — als ich nickte, ging's weiter mit singen und spielen. Er nahm das Tempo ziemlich langsam, spielte sehr piano und voll Ausdruck. Als der Takt kam, den Hüffer hervorhebt, — Übergang aus moll in dur, rief Franz: „Hier ist die Stelle", dann ging's zu Ende; zweimal wiederholte er das Lied zu meiner großen Freude.

„Meine Lieder müssen durchaus recitativisch gesungen werden, aller Reiz geht verloren, wenn man sich steif an die Noten hält, dann wird's unbeholfen."

Zum Schluß holte Franz noch einen Band Scott und sagte: „Hören Sie nur dies aus Waverley (Bd. I Kap. 13): ‚Sie sang mit Geschmack und Gefühl, und mit so genauer Beachtung des Sinnes und der vorgetragenen Worte, daß sie darin manchen Damen von weit größeren Talenten hätte zum Beispiel dienen können. Ihr natürlicher Verstand lehrte sie, daß wenn die Musik, wie ein großer Sachkenner sich ausdrückt, mit unsterblichen Dichtungen sich vermählt, dieser innige Verein nur zu oft durch Tonkünstler auf die schändlichste Weise getrennt wird.

Vielleicht verdankte ſie es dieſem Gefühl für Dichtkunſt und der Kraft, ihren Ausdruck mit dem der Muſiknote innig zu verbinden, daß ihr Geſang allen Ungelehrten und ſelbſt vielen gelehrten Muſikern größeres Vergnügen machte, als ihnen weit ſchönere Stimmen und ein glänzenderer Vortrag bei minder gefühlvollem Ausdrucke hätte gewähren können.' Ich habe laut gelacht, als ich die Stelle fand, — dieſer alte, trockene Scott ſo treffend!"

Franz gab mir die Broſchüre vom Maler C. Hoff „Künſtler und Kunſtſchreiber" zum Leſen, er äußerte ſich ſehr erfreut, ja es war eine Genugthuung für ihn, daß „gewiſſe Leute einmal ordentlich Prügel bekämen," er meint die kunſthiſtoriſche Schule, „die Leute, die deßhalb, weil ſie ſich mit Dingen beſchäftigen, deren Verdienſt gar nicht beſtritten werden ſoll, die aber dem Künſtler oft recht fern liegen, — nun glauben, ſtets das Recht zu haben, über die Künſtler und ihre Werke das maßgebendſte und abſprechendſte Urtheil fällen zu dürfen und ſtets das letzte Wort haben zu müſſen."

Gelegentlich der Unterhaltung über die Viviſektionsfrage — ſiehe Schopenhauer Par. et. Paral. Bd. II S. 396 u. ſ. w. berührt er deſſen wohlthätigen Einfluß in dieſer Frage. Franz tadelt die Thierquälerei. ‚Der Gerechte erbarmt ſich ſeines Viehes!' — Nicht

Erbarmen, ſondern Eure Pflicht und Schuldigkeit iſt es, die Thiere ſo zu behandeln, wie Ihr ſelbſt behandelt werden wollt; ſie ſind, wie Ihr, lebende Äußerungen der ſchöpferiſchen Natur; und wie kein Menſch eine Pflanze zertreten ſoll, nicht bloß, weil ſie ſchön iſt, ſondern weil ſie eine ſolche lebende Äußerung der Schöpferkraft iſt, ſo ſoll kein Menſch die Thiere unnöthig quälen. In der indiſchen, perſiſchen und anderen Religionsauffaſſungen iſt die Stellung zu der Thierwelt eine ganz andere."

Sodann ſprachen wir über Rubinſtein's Briefe — Signale 1883 Nr. 32 — über Herausgabe der Werke der Klaſſiker. „Majoritätsbeſchlüſſe will Rubinſtein, gerade wie Herr Thauſing, von dem Hoff redet." Beſonders kränkte Franz, daß ſeine Bearbeitungen als Transſkriptionen bezeichnet waren; „Rubinſtein hat ſie jedenfalls gar nicht angeſehen, ſonſt könnte er ſo etwas nicht ſagen, eine Transſkription nennt man doch etwas ganz anderes. Auch Rubinſtein vermißt die Überlieferung, wie die Alten ihre Sachen vorgeführt hätten. Ich kann den Verluſt ſo ſehr nicht bedauern. Was nützt mir die Tradition, wenn ſie nicht durch kongeniale Menſchen gegeben wird; es kann ſogar der größte Blödſinn überliefert werden, das ſehen Sie ja an Kirnberger's Bearbeitung des ‚Muſikaliſchen Opfers', in der eine

Reihe Fehler ſich finden, wie ich Ihnen das ſchon neulich zeigte."

„Jede Wahrheit iſt ſtets bei ihrem Auftreten erſt einer Mißdeutung ausgeſetzt; dieſe muß ſie erſt durchkämpfen und dann erſt ſteht ſie glänzend und unangefochten da."

Einige Tage ſpäter brachte ich Franz die Broſchüre von Hoff zurück; ich hatte ihm eine Entgegnung aufgeſchrieben, beſonders dahingehend, daß ich Hoff's Anſicht, Künſtler könnten nur durch Künſtler richtig beurtheilt werden, nicht theilen könne; ich müſſe den Ausſpruch von Franz ſelbſt: „daß ſchwer zu entſcheiden ſei, wo der Künſtler aufhöre und der Dilettant anfange", — entgegenhalten. Wenn der Maler nur vom Maler, der Muſiker nur vom Muſiker, der Dichter nur vom Dichter richtig und völlig beurtheilt werden könne, ſo müßten wir z. B. die ganze Goethelitteratur ins Feuer werfen. Franz erwiderte, es gäbe Fragen, in denen gleichſam ein Blick in die Werkſtatt des Künſtlers nothwendig ſei, wie ein Werk von innen heraus geſchaffen, — unter ſolchen Umſtänden ſei ceteris paribus immer dem Urtheil eines gleichen Künſtlers vor dem eines Kunſtſchreibers der Vorrang zu geben z. B. in techniſchen Fragen. „Wenn ich einen Takt ſehe, dann weiß ich ſchon, was an dem Ganzen iſt, das kann der Laie nicht.

Ich ſelbſt habe es immer für das Richtige gehalten, auf die großen Todten zurückzugehen und dieſe um Rath zu fragen, ſie ſind ſtets die beſten Kritiker."

Er kam auf die Herausgabe ſeiner Lieder durch die verſchiedenen Verleger zu ſprechen, die Principien, die dieſelben dabei maßgebend ſein ließen. Die Verleger hätten eben volles Recht, ſie könnten mit ihrem Eigenthum ſchalten, wie ſie wollten, und ſo habe er es auch nicht hindern können, daß einzelne eine Ausgabe ſeiner Lieder für tiefe Stimme — trotz ſeines heftigſten Widerſpruchs — hätten machen laſſen. Er habe mit dieſer Ausgabe gar nichts zu ſchaffen. — Als ich ihm aufſchrieb, es gäbe eine Reihe Lieder, die die Altſtimmen gern ſingen möchten, denen ſie in der Originalausgabe zu hoch lägen, — ſagte er höchſt bezeichnend:

„Was geht das mich an! Die Lieder ſind für tiefen Sopran gedacht und empfunden, in den vorgeſchriebenen Tonarten allein klingen ſie und ſind, was ſie ſein ſollen. Das iſt doch nicht egal, in welcher Tonart ein Lied geſchrieben iſt, — Sie wiſſen, daß eine jede einen beſonderen Charakter hat. Wird dies ihm Eigenthümliche einem Liede genommen, ſo wird ihm ſein Recht genommen, — es wird Lüge, Unwahrheit. Wenn man die Beethovenſche C moll-Symphonie in B moll ſpielen wollte, wie würde alle Welt ſchreien, — hier bei den Liedern finden die Leute

nichts darin, ſo zu verfahren, und es iſt doch dasſelbe Verhältnis. Auch von techniſchen Geſichtspunkten aus müſſen meine Lieder ſtehen bleiben, wie ſie komponirt ſind, z. B. in dem Liede „Im Herbſt“ op. 17 Nr. 6 greift die rechte Hand e und d mit dem Daumen zuſammen, dann as und eine Oktave höher e und d mit dem 2. und 4.—5. Finger. Wenn ich das einen Ton tiefer ſpielen will, alſo b und e mit dem Daumen, ſo iſt das ein Unſinn, eine Unmöglichkeit. — Bei Liedern, bei denen die Hauptſache in der Singſtimme ruht, die Begleitung bloß harmoniſches Füllmaterial iſt, mag das Übertragen möglich ſein, bei meinen Sachen nicht.“

Franz beſuchte mich und wir plauderten über drei Stunden, — ein Beweis, daß ſeine Taubheit ein Hindernis für uns nicht war. Er erzählt Erlebtes. Dr. Prieger aus Berlin hat ihn beſucht. Auch Oſterwald war in den letzten Tagen bei ihm geweſen, dieſer ſoll für die „Muſikaliſchen Vorträge“ einen ſolchen über Robert Franz liefern, — Franz war damit einverſtanden, da er ſelbſt die treffendſten Anhaltspunkte dazu geben könne. (Oſterwald war mit Franz in den wichtigſten Jahren von deſſen Entwickelung 1841—1845 in Halle zuſammen.)

„Das muß der Maßſtab ſein: Wenn ein Werk nicht für die Gegenwart fruchtbringend, fördernd

wirkt, dann hat es keinen Werth, Alles, was diese Eigenschaft nicht hat, ist nicht werth, daß es gedruckt wird."

„So sind die Menschen heute, bloß unterhalten wollen sie sein; dieser Unterhaltungshunger treibt sie von einem zum andern, aber nie wird dieser Hunger gestillt, im Gegentheil er wächst immer mehr; daß sie einmal aus sich selbst etwas hinzuthun sollten, mit dem eigenen Innern einem Werke entgegenkämen, das vermögen sie nicht."

„In Amerika, in England, wo die politischen Institutionen die freiesten sind, wo die Menschen die größte Selbständigkeit besitzen, vermögen sie nicht sie zu ertragen; sie legen sich selbst Fesseln auf, — die widernatürlichsten Ausgeburten religiöser Schwärmerei, der Erweckungsunsinn, sind dort zu Hause. Was soll man da zu der Menschennatur sagen; — giebt's ein Beispiel in der Thierwelt, daß lebende Wesen existirten, zerlumpt wie z. B. das Volk in Irland herumläuft — und entgegengesetzt, wie der Mensch sich durch die verrücktesten Moden beherrschen läßt und sich dabei begnügt!"

Franz erwähnt Fürst Pückler's Werke, dessen Stil ihm gefällt, er hat die Werke sich angeschafft.

Als das Resultat seines Wirkens, äußerte Franz

heute, könne er aussprechen: „Man achtet mich wohl, man respektirt mich, aber man liebt mich nicht.“

Franz spricht über Dreſel, — er ſchätzt ihn ſehr hoch als Menſch, als Muſiker.

„Wahre Bildung iſt eine Sache des Herzens, der Verſtand hat nichts damit zu thun. Was die Menſchen heute unter Bildung verſtehen, dieſen Salonſchliff, das iſt etwas ganz anderes.“

Dreſel hatte einmal eine briefliche Bemerkung von Franz falſch verſtanden nnd dieſen angegriffen, weil er bei Erwähnung Schubert's den Ausdruck „Bänkelſängerei“ gebraucht hatte. Franz ſagte mir, er habe ihm darauf geantwortet, daß kein Menſch Schubert höher achten könne, wie er ſelbſt, denn ohne Schubert wäre er überhaupt nicht Franz geworden. Er habe nur andeuten wollen, daß durch gewiſſe Eigenthümlichkeiten in Schubert's Liedern der Anlaß zu der Bänkelſängerei von Proch und Anderen gegeben ſei.

„Das Schubert'ſche Duo für Klavier iſt ganz inſtrumental gedacht, ja man hört förmlich die einzelnen Inſtrumente heraus; es iſt alſo eine ganz verdienſtliche Arbeit, daß Joachim dies Duo inſtrumentirte und es hat Niemand ein Recht, dies anzugreifen, wie man es that. Joachim hat es ſehr gut gemacht.“

Franz erzählt von seinem Briefwechsel mit Max Waldau (Pseudonym für Spiller von Hauenschild), dem Verfasser des Romans „Nach der Natur", aus welchem er eine Reihe Lieder komponirt hat. „Ein Mann, begabt und gediegen in seinem Wesen. Wenn Alles bekannt geworden wäre, was ich dem geschrieben, na, das würde einen Heidenskandal gegeben haben; — aber Gott weiß, wo die Briefe geblieben sind."

In der Beilage der Saale-Zeitung (6. Juni 1883) war gelegentlich der Besprechung von Ernest David's „Jean Sébastian Bach" dessen Urtheil über Robert Franz abgedruckt, welches Franz' Bearbeitungen voll anerkennt; besonders das Wort, — wenn man diese Bearbeitungen Kunstrichtern vorlegen würde, ohne die Originalstellen kenntlich zu machen, daß man seine Begleitungen für Originalarbeiten halten würde, — enthält das höchste Lob.

Ich hatte die Zeitung noch auf dem Tische liegen, als Franz eintrat. Ich zeigte sie ihm, er wußte darum und war sehr erfreut über den Inhalt. „Das muß nun vom Auslande kommen! Die Leute hier werden die Augen aufreißen, wenn sie das lesen, denn ein solches Urtheil über mich hat wohl Niemand erwartet. Doch die Zeit wird kommen, wo man auch diesen Bearbeitungen gegenüber gerecht werden wird. Was ich in diesen gegeben habe, das stelle ich gewiß ebenso hoch wie meine Lieder selbst.

Wie E. David ſagt, ſo muß es ſein, man darf bei einer ſolchen Bearbeitung nicht Bach, und nicht Rob. Franz hören, nein, das Ganze muß aus einem Guß ſein, etwas Fremdartiges darf nicht durchblicken, ſonſt taugt es nichts; — was die Andern zugethan haben, klingt fremd, das iſt nicht Bach."

Franz erzählte: „Vor längeren Jahren erhielt ich mehrere Briefe von einem amerikaniſchen Mathematiker und Aſtronomen (Holden in Waſhington); er ſchrieb mir, daß er nicht bloß nach den Sternen ſehe, ſondern auch die Harmonie ihrer Bewegungen höre, die Sphärenharmonie, und ganz dieſen Eindruck machten auf ihn meine Lieder:

‚Sterne mit den gold'nen Füßchen' op. 30 No. 1. Er war ein großer Verehrer meiner Lieder und ſchrieb ein andermal gelegentlich des Liedes: ‚Die ſüße Dirn von Inverneß' op. 4 Nr. 2, daß es ihm ganz den Eindruck gewähre, wie er ſie empfangen, als er Schottland bereiſte. Leider beſitze ich die Briefe nicht mehr, ich habe niemals früher den Werth auf ſolche Äußerungen gelegt, wie ich es wohl hätte thun ſollen."

Ich bemerkte, daß mir beſonders das Lied „Ihr Hügel dort am ſchönen Doon" op. 4 Nr. 4 gefalle und er erwiderte: „Die Pointe iſt, daß ein von Schmerz erfülltes Gemüth der ſchönen Natur gegenüberſteht; die Berge grünen, die Vögel ſingen unbeirrt

weiter, aber wo an Sorge, Schmerz erinnert wird, werden Sie gleich das Motiv geändert finden; das ist aber nicht reflektirt, nicht beabsichtigt, das ergiebt sich ganz von selbst."

Sodann äußert er sich lobend und anerkennend über die kürzlich herausgegebenen Arien (Sopran und Alt) von Händel, bearbeitet von Dreisel; — „wundervoll sind sie, ich freue mich, nun ist doch auch mal ein Anderer, auf den ich mich berufen kann."

„In Leipzig will man meine Lieder korrigiren, in op. 21 Nr. 2 ‚Daß ich an dich denke immerdar' am Schluß aus dem g will man gis machen, — es klingt scheußlich; na, Ihr sollt mir kommen, ich werde Euch zeigen, was richtig ist. Auch in op. 18 Nr. 1 ‚Marie, am Fenster sitzest du' Takt 4 will man statt des wiederholten g — a setzen, das klänge gerade wie ein Gassenhauer; ganz absichtlich habe ich's so gemacht."

„Meine Lieder stehen auf der Grenzscheide, — ich sage das nicht aus Hochmuth, nein, es ist so; ganz wunderbar tritt in ihnen noch einmal das, was uns die klassische Vergangenheit in Bach, Mozart u. A. Schönes brachte, wie in einem Spiegelbilde entgegen; damit ist die alte Kunstperiode erloschen. Es ist das eine Erscheinung, wie sie ähnlich auch in den Werken anderer Künste hervortritt."

Franz erzählt, daß Herr von Kendell aus Rom

(Botschafter) seine Bearbeitung des Schubert'schen d moll-Quartetts ihm zugeschickt habe; er habe ihm dagegen die Bach'sche Suite verehrt. Hierbei bemerkt er, daß neben von Senfft-Pilsach besonders auch Herr von Keudell um den Ehrensonds bemüht gewesen sei; dieser habe stets für seine Musik, wie für seine Bearbeitungen großes Interesse gezeigt. Franz spricht mit großer Anerkennung von ihm.

Ich schrieb Franz auf, daß ich über sein op. 1 erstaunt gewesen sei, — und er äußerte: „Und grade dies ist es, was Mendelssohn abstieß, von da an wollte er nichts mehr von mir wissen, da ich nicht in seinen Formen bildete. Freilich, nehmen Sie z. B.: ‚Du hast mich verlassen, Jamie' — darin ist eine Leidenschaft, wie sie Mendelssohn niemals besessen hat."

Nun ging Franz eine Reihe Lieder mit mir durch, sang den Rhythmus. In „Die süße Dirn' von Inverneß" op. 4 Nr. 2 findet sich die Stelle: „Nun wehe dir" ff.! und dann piano „und sä'test blut'ge Saat!" Man habe dies angegriffen, da der Nachsatz zu dem Vordersatz gehöre. „Unsinn, es ist die Stelle ganz weiblich empfunden zu denken, Sie ruft Wehe! dem Sieger, — fühlt aber ihre Ohnmacht ihm gegenüber und sagt schmerzlich: ‚und sä'test blut'ge Saat!' Die Dichtung vermag diese

verſchiedenen Empfindungen kaum zu trennen, die Muſik aber kann es."

In op. 4 Nr. 3 „*Früh mit der Lerche Sang*" traf Franz im Begleitungsmotiv ganz inſtinktiv das flatternde Bewegen der Lerche, ohne zu wiſſen, daß es dem engliſchen Wortlaute grade entſpricht.

In op. 4 Nr. 4 „Ihr Hügel dort am ſchönen Doon" in dem Begleitungsmotiv ſymboliſche Darſtellung der Hügel, ebenſo des Vogelſanges.

In op. 4 Nr. 8 „Ach, mußteſt du denn ſcheiden" rühmt Franz beſonders die motiviſche Nachahmung der Melodie im Baß das ganze Lied hindurch; dann ſei zu beachten der Mittelſatz in A dur gegen den Anfang in A moll.

Op. 4 Nr. 12 „Ach, daß du kommſt" „ganz ſchmerzlich erregt."

In op. 30 Nr. 1 „Sterne mit den gold'nen Füßchen" und op. 37 Nr. 6 „Wenn ich auf dem Lager liege" Violoncellſtimmen in der Begleitung.

Op. 30 Nr. 3 „Am Strom" — „ſchwer, aber ein großes Lied."

Op. 37 Nr. 4 und 5. Begleitungen in Bach's Stil.

Im Laufe der Unterhaltung äußert ſich Franz wiederum ſehr anerkennend über Liszt: „Dieſer groß veranlagte Mann, er iſt bedeutend."

Franz nimmt nochmals eine Reihe Lieder vor, er spielt sie am Klavier und fordert mich auf, die Melodie dazu zu greifen. Durchgehend nimmt er das Andante, was ich hervorhebe, langsamer, als man es vielleicht erwartet. — „Liebesfrühling" op. 14 Nr. 5. — „Sonnenwende" op. 37 Nr. 5. — „Wenn ich auf dem Lager liege" op. 37 Nr. 6. Dann „Die Verlassene" op. 40 Nr. 5, er fügt hinzu: „Eins meiner liebsten Lieder" — sodann „Träume" op. 43 Nr. 1. „Ich will meine Seele tauchen" op. 13 Nr. 4 „Das Lied ist für den Gehalt eigentlich zu kurz, es müßte noch einen Vers haben." — Dann op. 10 Nr. 1 „Für Musik" und op. 10 Nr. 2 „Stille Sicherheit." „Man übersehe nicht, in diesem Liede den Mittelsatz nicht zu schnell zu nehmen." — Dann „Umsonst" op. 10 Nr. 6 „eins meiner besten Lieder; dies wiederkehrende a bedeutet, daß die ganze Welt in a tönt; a ist der erste Ton in der Tonleiter, nicht e; — man weiß nicht, soll man jubeln oder soll man weinen bei diesem Liede." („Langsam" als Tempoangabe.) — „Deine weißen Lilienfinger" op. 34 Nr. 2 „mir auch ein liebes Lied, doch sehen Sie sich sie nur an, sie klingen alle gut, weil sie nicht absichtlich gemacht sind, sondern weil ich sie machen mußte" *)

*) In den Gesprächen finden sich einige Wiederholungen, z. B. bezüglich der Berufung auf Bach und Händel; auch

Ich hatte Franz eine kurze Arbeit zur Einsicht zugeschickt, — eine Beurtheilung seiner Lieder meinerseits; er brachte sie mir zurück und dies Thema beschäftigte uns mehrere Stunden. Gelegentlich spielte er mir die Goethelieder op. 33 vor, ich griff die Melodie, — er empfahl sie mir lebhaft, ich möge die Anpassung an den Goetheschen Text im Auge haben, man erkenne an den Liedern Heine, Goethe, Mörike, Osterwald u. s. w. wieder. Nr. 3 „Zwischen Weizen und Korn" müsse besonders leicht, mit Wortaccenten, recitativisch gesungen werden, man dürfe nicht die $^1/_{16}$, wie sie da stehen, steif absingen.

Die Vortragsbezeichnungen sind bei Franz genau zu beachten.

Er erinnert noch an das Lied op. 12 Nr. 6 „Wüßten's die Blumen, die kleinen" — „die Begleitung muß wie eine Wolke die Singstimme umschweben" und besonders an op. 27 Nr. 6 „Ein Tännlein grünet wo" (Mörike); die Recitation dieses Liedes bewegt ihn so, daß ihm Thränen in die Augen traten,

ist dem Herausgeber gesagt worden, daß die Wiederkehr von Franz' eigenem Urtheil über den Werth seiner Lieder verstimmend wirken könne. Hierzu bemerke ich, an jede Wiederholung knüpft sich ein neuer Gedanke und dann möge der geneigte Leser sich vorhalten, daß die Gespräche über den Zeitraum von Jahren sich erstrecken, — so wird das Zurückkommen auf denselben Gegenstand verständlich.

— wie Goethe es bezeichnet, „man ſchmilzt an ſeinen eigenen Kohlen.“

In op. 27 Nr. 5 „Roſenzeit“ zu beachten die Figur am Schluſſe „ſpielet in dem Winde“.

Dann brachte ich ihn auf das Lied op. 48 Nr. 1 „Wenn Zwei von einander ſcheiden“, auf das Nachſpiel, — er erwiderte: „Dazu braucht man keine Ophikleiden und wer weiß was für Inſtrumente, um dies Seufzen auszudrücken, — der Gedanke macht's, der zu Grunde liegt, nicht die Inſtrumente.“

Franz zeigt mir einen Brief von Twietmeyer (Ende der 60er Jahre), in welchem dieſer über die Lieder op. 39, 40, 42 ſich äußert mit höchſter Anerkennung derſelben; er ſpricht aus, daß ihm die Lieder Schubert's und Schumann's nach den genannten Liedern: „Die helle Sonne leuchtet“ — „Ich ſaß am einſamen Weiher“ — „Ach ihr Wälder, dunkle Wälder“ — „Elborus“ gar nicht mehr wie früher imponiren wollten. Franz knüpft daran die Bemerkung, daß er gewiß Schubert anerkenne, aber von einer Durchdringung des Textes durch die Muſik ſei bei ſeinen Liedern im Allgemeinen nicht die Rede, Schumann habe in der Richtung ſchon mehr erreicht.

Wir ſehen noch einzelne Lieder durch, z. B. das herrliche op. 26 Nr. 4 „Des Müden Abendlied,“ „welche Harmonien ſind darin!“ — Franz zeigt die Hefte ſeiner für gemiſchten Chor eingerichteten Lieder:

„Das op. 48 Nr. 6 ‚Norwegiſche Frühlingsnacht' klingt ſo geiſtig ganz wunderbar."

Wir plaudern über einzelne Geſichtspunkte, die ich in meiner Arbeit hervorhebe.

Wiederum nimmt Franz eine Reihe ſeiner Lieder am Klavier mit mir durch: op 8 „Gewitternacht" „Meeresſtille", op. 21 Nr. 6 „Verlaß mich nicht". Man vergißt völlig, daß Franz keinen Ton hört, ſo genau betont er und ſo genau giebt er ſeinem Anſchlag Ausdruck, beachtet auch, ob ich die Singſtimme richtig einſetze und richtig betone, er ſieht es an den Fingern ab; zugleich z. B. bei „Meeresſtille" giebt er die Muſik und den Text erläuternde Bemerkungen; bei dem ¹/₄ Vorſchlag auf das engliſche the (sea-king), was in der deutſchen Originalausgabe fehlt, ruft er jedesmal: „Dies ſcheußliche the, weg damit."

Wunderbar klang das Lied unter ſeinen Händen.

„Wer mich in meinen Liedern kennen lernen will, muß ſie alle ſtudiren, ſo nur kann er ein Bild gewinnen; — ein Urtheilen nach dieſem und jenem Liede hat gar keinen Werth."

„Sie wiſſen, daß ich mit meinen Sachen ganz allein ſtehe, — da iſt nichts, was auch jetzt geſchaffen worden, was man damit in Vergleichung bringen könnte. Und es iſt merkwürdig, grade die Generation,

die mit mir geboren, will am wenigſten davon wiſſen, eher die danach folgende jüngere; — da iſt der junge A. und B. und C., ich brauch' nur hin zu deuten auf ein Werk, ſo ſtehen ſie in Feuer und Flammen und ſind enthuſiasmirt."

Ich beſuche Franz, er lieſt mir einzelne Stellen aus Forkel's „Joh. Seb. Bach" vor und knüpft daran Bemerkungen z. B. in Betreff des Vortrages und der Wahl von Konzertliedern; es komme nicht bloß darauf an, daß der Künſtler gefalle, aus dieſem Grunde dürfe er nicht dem Geſchmacke des Publikums folgen, — er müſſe den Geſchmack bilden. „Nicht der Künſtler, ſondern das Kunſtwerk ſoll zur Geltung kommen."

Dann, indem er auf die Trompeterlieder von Riedel hinweiſt, — „Sehen Sie hier dies Lied (er lieſt das, in welchem der Küchenſchrank erwähnt wird), iſt das ein poetiſcher Stoff, iſt das ein Stoff für die Kompoſition? iſt es nicht ein Skandal?

Und wo ſind die ſchönen Bücher,
Parcival und Theuerdank?
Glaub' beinah', ich warf die guten
Sänger in den Küchenſchrank."

Er tadelt eine gewiſſe Journaliſtik. „Deß ſind ſich die Kerle wohl bewußt, daß ſie eine Macht ſind. Aber wodurch ſind ſie es? Durch Cliquenweſen. Was

die Clique will, geſchieht, und was ſie nicht will, wird nicht gethan. So allein ſind ſie imſtande, Dinge hoch zu heben, die es nicht verdienen und andere durch Stillſchweigen todt zu machen. In dieſer Weiſe geſchah es doch früher nicht. Es iſt troſtlos, wie dieſe Geſellſchaft das echteſte deutſche Weſen vernichtet, indem ſie Dinge, die das reinſte Stroh ſind, empor-loben und über die gediegenſten Sachen ſchweigen. Z. B. Wer ſpricht heute noch von Georg Forſter? Höchſtens ſagt man, daß er ein Vaterlandsverräther geweſen ſei, eigentlich hat er gar kein Vaterland gehabt; von Geburt halber Pole, dann in Deutſchland, in England, in Frankreich ſich aufhaltend, wurde er durch ſeine Reiſe um die Welt der reinſte Kosmopolit. Aber man benutzte ihn als Sündenbock und war froh, als er nach der Eroberung von Mainz nach Paris als Abgeordneter ging, daß man dieſen Klump auf ihn werfen konnte. — In ſeiner Naturanſchauung ſteht er viel höher als Goethe, ja die Humboldt's wären ohne ihn nie das geworden, was ſie ſind. Welch' weite Weltanſchauung hat dieſer Menſch; — Natur, Kunſt, Wiſſen bringt er in ſeinem Geiſte unter gemeinſame Geſichtspunkte. Und ſein Stil! Leſen Sie nur einmal ſeine ‚Anſichten vom Niederrhein u. ſ. w.' — koſtbar! Aber Niemand kennt ſie mehr, Niemand lieſt ſie. Es geht damit grade wie mit Heine, — er iſt in den Bann gethan. Und wen empfiehlt man? Platen, dieſen hohlen Patron,

der die deutsche Sprache mit seinen verdammten Versen einzwängt auf die unnatürlichste Weise. Leider hat Goethe mit seinem ‚Hermann und Dorothea' den Anfang gemacht und nun natürlich äffen's Andere nach; — das ist undeutsch, Unnatur! Unsere Sprache ist für diese Metra nicht geschaffen."

Franz besucht mich, — er ist in einer freudig angeregten Stimmung. Er theilt mir mit, daß er einen Brief aus Wien vom Kapellmeister Gericke erhalten habe, worin ihm die frohe Nachricht wird, daß in nächster Zeit in Wien Bach's Weihnachtsoratorium in seiner Bearbeitung aufgeführt werden soll, ebenso im März die Bach'sche Kantate „Es ist dir gesagt, Mensch" gleichfalls in Franz' Bearbeitung. „Endlich, ich möchte sagen, die erste erfreuende Theilnahme seit 25 Jahren, denk so lange ist es her, daß ich mit den Bearbeitungen begonnen habe. — Die Partitur der Kantate ist bloß erst geschrieben, ich habe aber bereits Schritte gethan, daß sie bis zum März gestochen wird. Diese Antwort habe ich nach Wien gegeben. Dort ist das beste Orchester von der Welt, — ich freue mich, daß dort das Weihnachtsoratorium aufgeführt wird, es ist eine Gewähr, daß meine Bearbeitung, die keinen andern Zweck hat, als Bach's hohe Meisterschaft erst recht ins Licht zu setzen, — gut wiedergegeben wird."

Es habe einmal Jemand zu ihm gesagt, in op. 50 in dem Liede „Frühlingsklage" bei dem Recitativ „Ein Echo hallt es wieder" habe er Wagner als Vorbild genommen, — aber grade dies Lied sei eins seiner erstkomponirten gewesen, als an Wagner noch gar nicht zu denken war.

Sodann sprachen wir über sein op. 22. Er deutet auf das: „Vorüber der Mai, die selige Zeit" — „Sehen Sie, in der Begleitung findet sich überall über der Melodiebewegung noch eine Terz, — die Melodie geht wie unter einem Bleidach, der Stimmung entsprechend."

Heute theilt er mir einzelne Beurtheilungen über das in Wien in seiner Bearbeitung aufgeführte Weihnachtsoratorium mit, so die aus der „Presse" vom 15. November 1883 von Kalbeck: — „Da ist doch ein Inhalt, aber die Berliner haben oft nichts wie leere Phrasen." — Dann die von Hanslick: „Er geht um den Brei herum, weiß oft nicht recht, was er sagen soll, geht nicht recht mit der Sprache heraus, — das macht, weil er vom Kern der Sache eigentlich gar nichts versteht, aber sein Wort gilt in Österreich, — was er sagt, ist wie ein Evangelium und das muß man ihm lassen, er versteht zu schreiben."

Dann die Beurtheilung Schuster's: „Ihm ver-

danke ich das Ganze, es iſt ihm, ſeinen Bemühungen geglückt, einige einſichtsvolle Männer für die Sache zu intereſſiren, die haben geſehen, daß die Bearbeitungen gut ſind, und ſo iſt die Aufführung zuſtande gekommen. Doch nur Geduld, wir werden die Kerle ſchon noch unterkriegen."

Als ich ihm aufſchrieb, das große Publikum hätte leider keine Ahnung davon, worauf es bei den Bearbeitungen und bei dem darüber entbrannten Streite ankäme, — nickte er: „Keine Ahnung!"

Dann las er den Brief des Kapellmeiſter Gericke, der ſich gleichfalls ſehr anerkennend äußert.

„Bach hat eigentlich bloß für ſein Bedürfnis gearbeitet. Hatte er eine Kantate aufgeführt, ſo rollte er ſeine Noten zuſammen und legte ſie bei Seite; und brauchte er eine neue, ſo komponirte er für den Bedarf ſeiner Zwecke; wurde er nicht fertig, ſo kam's ihm gar nicht darauf an, irgend aus einer weltlichen Kompoſition ein Stück zu entnehmen und, wer wollte ihm da hineinreden! Das ging auch deßhalb, weil Bach's geiſtlicher und weltlicher Stil derſelbe iſt; wo einmal Schwung in der Muſik war, war es leicht möglich, dieſe auch für die frohe Stimmung in der Symphonie des Weihnachtsoratoriums zu verwenden; — und für eine Arie in der Kaffeekantate, die den lächerlichſten Text hat, könnte man ebenſo leicht einen geiſtlichen Text unterlegen. So

wie Bach machte es auch Händel mit ſeinen Opern, er komponirte ſie für den Bedarf und übertrug in ihnen nach Bedarf, und wenn einer ihm hätte da hineinreden wollen, wäre er ganz der Mann geweſen, dem eine hinter's Ohr zu hauen. — Von Mozart, Haydn, Beethoven an wurde es anders, da wurde ein ſolches ſubſtituiren unmöglich."

Nochmals empfiehlt er mir die Mozart' und Schubert'ſchen Quartette in ſeiner Bearbeitung anzuſehen. „In einem Quartett iſt jede Stimme ſelbſtändig, jede geht ihren Weg, bis ſie zu vollkommener Harmonie zuſammentreffen; darin beruht es, daß in meinen Bearbeitungen die Hände oft über und durcheinander greifen müſſen, — ich will nämlich nicht die Melodiebewegung der einzelnen Stimmen wie mit einer Papierſcheere durchſchneiden, ein Stück hierher, das andere dorthin legen, ſondern jede Stimme ſoll ihren Gang gehen, ſo allein kommt der Inhalt zur Geltung und ſo gewinnt man am eheſten den Eindruck von der Wirkung der einzelnen Inſtrumente."

„Bach's Inſtrumentalmuſik beruht auf der Orgel, iſt aus der Orgelmuſik hervorgegangen; wie er die verſchiedenen Regiſter verwandte, einzelne mit einander verband, ſo ahmte er es auch in ſeiner Inſtrumentalmuſik nach; z. B. wenn er 1. Geige und

1. Flöte und wieder 2. Geige und 2. Flöte zuſammen gehen läßt, ſo giebt dies eine außerordentlich liebliche Wirkung, ebenſo wenn er ſie in Oktaven neben einander hergehen läßt, — ganz ſo, wie er auf der Orgel die Regiſter verwandt hatte."

Franz äußerte betreffs des Liedes op. 3 Nr. 1: „Die ſtille Lotosblume": „Als ich das Lied komponirt hatte, dachte ich bei mir — Ei! das iſt ja Unſinn und legte es beiſeite. Erſt nach langer Zeit, als ich's zufällig wieder zu Geſicht bekam, ſah ich es durch und fand, daß es ein reizendes Lied ſei."

Ich fragte nach dem Hauſe, in welchem er geboren worden ſei. Lachend erwiderte er: „Das iſt jetzt alles anders und nicht mehr wieder zu erkennen. — Geboren bin ich in einem Hauſe der Brunoswarte; am Hauſe war ein Hof, dann ein Garten, darin eine Art künſtlicher Anhöhe (das war unſer Keller) — und weiter hinten wieder eine Art Terraſſe, die ſich gegen die alte Stadtmauer lehnte, — ſicherlich allmählich aufgetragen. Die Mauer war ſehr breit und oben grün bewachſen, das Ganze machte den Eindruck wie eine alte Burg und ganz gewiß hat dieſe originelle Umgebung Einfluß auf mich gehabt. Jenſeits der Mauer in großer Tiefe war ein Graben (Mennickeſcher Zwinger), wieder ein Wall

und wieder ein Zwinger mit Obſtbäumen bepflanzt. Man hatte freien Blick, doch ſpäter wurde dies alles anders, — die Mauer iſt abgebrochen, die Vertiefungen ſind ausgefüllt und überall ſind Häuſer entſtanden. — Das Haus hat ſpäter Profeſſor Bindeil beſeſſen."

Franz lieſt einen Brief vom Vorſtande einer Muſikgeſellſchaft in Wien (Fürſt Liechtenſtein) vor, die Händel's „Allegro ed Pensieroso" aufführen will. „Ich weiß nicht, die Menſchen da unten ſind ganz anders wie hier im Norden (er deutet auf das Verbindliche in dem Inhalt des Briefes); — „das Allegro iſt wohl die beſte unter allen meinen Bearbeitungen."

Sodann zeigt er den Brief des Hofmarſchalls des Prinzen Albrecht, welcher für die Sendung des Widmungsexemplars dankt. Franz holt die Sonate, — das „Muſikaliſche Opfer", die bei Breitkopf und Härtel erſchienen iſt: „Sehen Sie hier z. B. ſteht im Original — (er deutet auf eine Stelle) — über der Baßnote eine 9. Wollte ich nun den Akkord ſo hinſetzen, ſo würde es ſchlecht klingen, ich ſetze ſtatt deſſen as-g, ich löſe auf, laſſe den Ton folgen, — ſo klingt's, ſo hat's Bach haben wollen."

Wir ſprechen über die von ihm und Dreiel herausgegebenen Alt Arien aus Händel's Opern, er hebt hervor Nr. 1, 3, 6, 7 auch 9; — er zeigt die Ausgabe für Orcheſter. Als ich fragte, ob denn Händel's Opern ſo zahlreich werthvolle Arien enthielten, daß

auch Dreſel noch eine Anzahl bearbeitet habe, rief er: „Unerſchöpflich ſind ſie!“ Wiederholt nennt er Dreſel's Ausgabe — „vortrefflich.“

1884.

Frau Joachim hat in einem Koncerte ſein Lied op. 46 Nr. 1 „Mein Schatz iſt auf der Wanderſchaft“ geſungen. Franz ſingt die in dem Liede immer wiederkehrende Tonleiter nach: „tapp, tapp, tapptapp — da tappelt er in der Fremde herum!“

„Beethoven's Lieder ſind Marmorbilder, vollendet in der Form, aber kalt, es fließt kein warmes Blut in ihren Gliedern. Das brachte zuerſt Schubert zu ſtande, da iſt warmes Leben. Von Beethoven's ‚Adelaide‘ z. B. bin ich gar nicht ſo entzückt, ich höre die Melodie lieber von einer Klarinette blaſen, als von einer Singſtimme. — Schade nur, daß Schubert ſo wenig ſeinen Reichthum geſichtet hat, was hätte daraus werden können.“ Franz erzählt, daß er für Breitkopf und Härtel eine Auswahl aus ſämmtlichen Liedern Schubert's gemacht habe.

Ich ſchrieb ihm auf, daß Eins immer mein Staunen errege, — wie Schubert, der doch eine ſehr einfache Erziehung genoſſen, in kleinen Verhältniſſen aufgewachſen ſei, wie er bei alledem den

Goetheſchen Gedichten gegenüberſtehe z. B. „Grenzen der Menſchheit“ — „Ganymed“, Dichtungen, deren völliges Erfaſſen einen gewiſſen Bildungsgrad erfordert, — und wie vollendet habe Schubert die Idee muſikaliſch wiedergegeben! Franz ſagte: „Das lag eben in ſeinem Genie, — ein Beweis dafür iſt, wie er dagegen auch das albernſte Zeug komponirt hat; da iſt ein Text von Collin, ganz ungenießbar, aber die Muſik enthält wahre Schönheiten, man könnte das Lied nur halten, indem man einen anderen Text unterlegte. Und ſo geht es in vielen andern. Sein Genie ſchüttelte das ſo von ſich, von einer kritiſchen Sichtung war nicht die Rede, — daher auch die Längen in vielen ſeiner Werke.“

„Es iſt mit wiſſenſchaftlichen Forſchungen und Reſultaten ein eignes Ding, ſie ſind gradezu zuweilen ein zweiſchneidiges Schwert; da ſie *nicht aus der Unmittelbarkeit ſelbſt geſchöpft werden*, immer mehr oder weniger von dem Individuum ausgehen, ſo *kann ihre Dauer nicht eine bleibende ſein*; was heute gilt, iſt in 20 Jahren umgeſtoßen, und noch eine Weile — und Niemand hat noch eine Ahnung, daß ein Mann ſo und ſo gelebt und das und das geſchaffen hat. Das iſt in der Kunſt anders, — ein echtes Kunſtwerk bleibt ewig und unvergänglich.

Nehmen Sie Homer, oder ein Werk des Phidias, — immer wird es seine Geltung haben, läuternd wirken und machen, daß wir innerlich gebessert werden, indem wir das Schöne in uns aufnehmen und durchleben. Schon wer die Fähigkeit hat, dergleichen zu empfinden, hat vor Tausenden viel voraus. Das ist aber das Hübsche, daß uns alles Persönliche bei den alten Künstlern unbekannt ist, daß wir ihre Namen nur in Beziehung zu ihren Werken bringen können. — Mein Streben ist es stets gewesen, mich an dem zu bilden, was ich an Bach, Händel, Beethoven, Mozart als das Unvergängliche erkannte. So sind meine Lieder geschaffen und jeden Ton vertrete ich, da ist nichts, was einer angreifen soll. Die Stimmung, — ja, die mag mein Eigenes, Persönliches sein, aber die Gestaltung, an der soll Keiner etwas mäkeln."

„Unwillkürlich muß man sich fragen, was es eigentlich sei, was an den Werken Bach's, Beethoven's das Vollendete bedinge, — und das liegt — — in den Intervallfortschritten; ein Ton bedingt und gebiert gleichsam ganz unabänderlich den nächsten, dieser wieder den nächsten, bis Form gewonnen hat, was ausgedrückt werden sollte!"

Der Sänger Walter in Wien hatte in einem Concert auch einige von Franz' Liedern vorgetragen.

Leider einige kleine, nicht grade Koncertlieder. Franz hatte die Beurtheilungen zugeſchickt erhalten und las mir dieſelben vor. Zuerſt die von Hanslick, welche ſich ziemlich abſprechend verhält, er ſtellt die Lieder Schumann's ſehr viel höher. Franz äußerte:

„Hanslick kennt meine Lieder gar nicht; was ihm zu Gebote ſteht, iſt eine große Beherrſchung der Sprache, des Ausdrucks, darauf beruht ſein ganzes Wirken. Die Vergleichung mit Schumann iſt an dieſer Stelle ganz unmotivirt, mit Haaren herbeigezogen. Walter hätte müſſen die Texte abdrucken; ohne Kenntnis der Texte ſind dem Publikum meine Lieder nicht zugänglich, denn ſie haben nichts durch Melodie Beſtechendes." — Franz lieſt noch die Beurtheilungen von Schuſter und Dr. Helm, beide ſehr anerkennend; dann zeigt er aus der „Musical times" eine ſpaltenlange Abhandlung von Fr. Riecks(?) in London voller Anerkennung für ſeine Lieder.

„Bei meinen Liedern darf man nie vergeſſen, es handelt ſich bloß um Lieder und um nichts anderes; da ſchreien die Kerle nach Symphonien! — den Kern erkennen, das vermögen die Wenigſten, bei denen ſoll die Muſik immer nach der Elle gemeſſen werden."

„Sie müſſen mich recht verſtehen und ich ſagte Ihnen dies auch ſchon früher, wie hoch ich Schubert und Schumann ſtelle. ich ſpreche es

offen aus und Jeder, wer von Muſik etwas weiß, kann es aus meinen Liedern erkennen, daß ich ohne dieſe beiden niemals meine Lieder ſo komponirt hätte, wie ich es gethan habe. Das hält mich aber nicht ab, wenn ich bei Jenen Schwächen bemerke, mich zu beſtreben, ſolche zu vermeiden. Bei Schubert z. B. iſt die Melodie oftmals überwuchernd, ſie geht ſehr oft über den Rahmen des Textes hinaus, ein kleines Motiv wird eine Scene, dramatiſch, wie es dem Texte gar nicht entſpricht. — Bei Schumann tritt das Deklamatoriſche wieder zu ſehr in den Vordergrund, — ich habe mich ſtets bemüht, den Text muſikaliſch ſo wiederzugeben, wie ich ihn aufgefaßt habe. Man vergleiche doch die Lieder, die wir gemeinſchaftlich komponirt haben: ‚Im Rhein, im heiligen Strome‘ — Spitzbogen und Säulen hat Schumann gemalt, aber das iſt doch nicht die Hauptſache, ſondern das Bildnis. — Man halte doch ‚Im wunderſchönen Monat Mai‘ ſich gegenüber, — ‚Hör' ich das Liedchen klingen‘ und andere. Ja, man nehme nur ‚Frauenliebe und Leben‘ und halte dieſe Lieder gegen meine ‚Schilflieder‘, und die Zukunft wird entſcheiden. Eine Frau muß doch auch ihre Selbſtändigkeit haben und ſoll nicht bloß an der Erde vor unſern Knien herumwinſeln. Es iſt für mich kein Zweifel, der Kampf mit den Anhängern Schumann's muß erſt ausgefochten werden, das bleibt nicht aus.

Bis jetzt haben ſie meine Lieder todtſchweigen wollen, aber das hält nun nicht mehr vor; überall regt ſich's für mich, nun werden ſie mit Knütteln dreinſchlagen, — die Zukunft wird entſcheiden, ich bin nicht bange."

Betreffs der obigen Kritik Hanslick's bemerkte Franz noch: „Man muß bei meinen Liedern nur nicht Einzelnes herausreißen und für ſich betrachten wollen; ebenſowenig man eine Statue ſchön findet, weil ein einzelnes Bein oder ein Arm für ſich beſonders ſchön iſt, ſondern weil das Ganze als ſolches es iſt, — ſo müſſen meine Lieder als ſolche, als Ganzes betrachtet werden."

„Wie ich Ihnen ſchon früher ſagte, — meine Lieder müſſen durchaus recitativiſch geſungen werden, natürlich mit Beachtung des Rhythmus, während die Recitative ganz ungebunden ihren Weg gehen; durchaus darf man meine Lieder nicht ſteif nach der Bedeutung der Noten, wie dieſe daſtehen, ſingen wollen." (Bezüglich des „Mädchen mit dem rothen Mündchen" op. 5 Nr. 5.) Er kommt nochmals auf die vom Sänger Walter in Wien gewählten Lieder zurück:

„Daß ‚Mädchen mit dem rothen Mündchen' nicht gefallen hat, wundert mich gar nicht, für dieſe feinen, knappen Formen hat man im Allgemeinen kein Verſtändnis. Wenn nicht eine ſcharfausgeſprochene, her-

vortretende Melodie da iſt, iſt ein Lied für die Menge nicht; harmoniſche Bearbeitung, wenn auch immer die Melodie hie und da an der Harmonie ſich betheiligt, — die faſſen ſie nicht."

„Von Reißmann iſt neuerdings wieder ein Buch über Rhythmik u. ſ. w. erſchienen, ich mags gar nicht leſen. Ich höre nur, daß er an mir wieder ſcharf herumtadelt, ſo z. B. das Lied ‚Aus meinen großen Schmerzen' (op. 5 Nr. 1). Er hat das ‚Aus' groß gedruckt und greift an, daß ich den Accent auf dies Wort lege, während es doch gar nicht anders ſein kann. ‚Aus meinen großen Schmerzen, mach' ich die kleinen Lieder', — das ergiebt ſich ſo ganz von ſelbſt. Soll ich betonen ‚meinen'? das wäre ganz falſch, denn ‚großen' und ‚kleinen' allein ſind die Gegenſätze, und dieſe Wörter allein ſind hervorzuheben. Die Accentuation einzelner Wörter iſt überhaupt Nebenſache, die muſikaliſche Phraſe läßt ſich oft nicht einer Bedeutung wegen umbilden, wenn man ſie nicht zerſtören will: — und der muſikaliſche Inhalt iſt doch das Weſentliche, nicht die Betonung dieſes oder jenes Wortes. Zuweilen ſind auch die Dichtungen ſchuld, daß gerade ein Wort hart hervortritt; in meinen letzten Liedern in ‚Eichwald' op. 51 iſt eine Stelle — Gebet eines Kind's — ja, da kann man beim Geſange nicht das

‚eines‘ betonen. Aber leider giebt es eine Menge Leute, die sich an das Geschriebene halten, die sich nun hinter einen Mann wie Reißmann verkriechen, selbständig sich ein Urtheil zu bilden, sich zu überzeugen, ob die Angriffe begründet sind, das verstehen sie nicht, — doch es wird schon kommen!“

Ich bringe Franz das Aprilheft von „Vom Fels zum Meer“ 1884, in welchem mein Aufsatz abgedruckt ist „Robert Franz in seinen Liedern“. (Indem er auf sein Bild zeigt:) „Immer geräth auf den Bildern meine Oberlippe so dick, als wenn mich eine Biene gestochen hätte, so arg ist es doch nicht; — das beste Bild von mir ist das bei Leuckart erschienene.“

Franz erzählt aus seinem Leben und über Hemmnisse, die man ihm in seiner Stellung als Organist, bereitet hatte, — Mittheilungen, die für jetzt noch ruhen mögen. „Damals hat man mir's verschiedene Male vorgehalten, daß ich Lieder von einem Menschen wie Heinrich Heine komponirt habe.“

„Bei den Bearbeitungen älterer Werke lasse man doch Bach's oder Händel's Namen und meinen Namen ganz beiseite, — man sehe, ob das Ganze in der

Bearbeitung als Kunstwerk erscheint und danach urtheile man. Verkehrt ist es, wenn man sagt, Bach schreibe nicht so, wie ich; lebte Bach heute, wo alle Hilfsmittel erweitert sind, würde er auch anders gestalten; das Wesentlichste ist, wer seinem Stile, seinem Inhalt am nächsten kommt. Hätte ich nichts geschrieben, als bloß die Begleitung der Arie: ‚Quia fecit mihi magna' im ‚Magnificat', so würde dies ein unvergängliches Verdienst sein!"

Wir kamen auf Schumann's Lieder zu sprechen bei Erwähnung der Gedichte von Just. Kerner. Und Franz äußerte: „Diese Schumann'schen Lieder op. 35 stehen unter seinen Liederkompositionen am höchsten, sie sind mir hundertmal lieber, wie die in ‚Frauenliebe und Leben' und manche andere."

Ich hatte Franz das Nachstehende über sein Lied: „Frühlingsfeier" Adonis op. 39 aufgeschrieben:

„Frühlingsfeier" Adonis op. 39. — Adonis war ein schöner Hirtenjüngling; er wurde geliebt von Aphrodite, der Göttin der Liebe und der weiblichen Schönheit. Aber Adonis wurde auf der Jagd von einem Eber getödtet, sein strömendes Blut färbte die Erde roth. Aphrodite untröstlich, klagte laut und bat den Vater der Götter, er möge dem Todten wieder

Leben einhauchen. Da that Perſephone, die Göttin der Unterwelt, Einſprache, die Todten gehörten ihr. Und der weiſe Vater Zeus entſchied, um beiden zu willfahren, daß in Zukunft der Geliebte die eine Hälfte des Jahres in der Unterwelt zubringen, die andere Hälfte — im Sommer — auf der Erde weilen ſolle. Man hat nach dieſer Symbolik eine kleine im Frühling erſprießende Blume Adonisröschen genannt. Ähnlich anderen Mythen wurde die Wiederkehr des Frühlings nach dem öden Winter durch ein Adonisfeſt gefeiert; unter Klagegeſängen, die die Sehnſucht nach dem Adonis (Frühling) ausdrückten, zog die Mädchenſchaar zu ſeinem Bildnis. Heine hat dies in wenigen Worten wundervoll gezeichnet:

Das iſt des Frühlings traurige Luſt!
Die blühenden Mädchen, die wilde Schaar,
Die ſtürmen dahin, mit flatterndem Haar
Und Jammergeſchrei und wogender Bruſt:
„Adonis! Adonis!“

Es ſinkt die Nacht. Bei Fackelſchein,
Sie ſuchen hin und her im Wald,
Der angſtverwirret wiederhallt
Von Weinen und Lachen und Schluchzen und Schrei'n:
„Adonis! Adonis!“

Das wunderſchöne Jünglingsbild,
Es liegt am Boden blaß und todt,
Das Blut färbt alle Blumen roth,
Und Klagelaut die Luft erfüllt:
„Adonis! Adonis!“

Und Robert Franz hat dieſen Inhalt meiſterhaft muſikaliſch wiedergegeben. Die Tonart B moll hat den Charakter des Düſteren, der Trauer. Man überſehe es nicht, — die Bewegung iſt allegro agitato. Wie aus der Ferne hört man in der Einleitungsfigur die klagende wilde Mädchenſchaar heranſtürmend das Tympanum anſchlagen; dann ſieht man ſie ſelbſt und hört ihren Ruf: Adonis! Adonis! — Die Begleitung iſt ein Bild der Unruhe, des wilden, wirren Hin- und Herſtürmens und nur der Ruf: Adonis, Adonis iſt es, in dem Alle ſich zuſammenfinden. Der Vortrag ergiebt ſich aus dem Gedichtinhalt; dreifach verſchieden iſt in der Darſtellung der Adonisruf, — erzählend, ſehnſüchtig ſuchend, lautklagend.

Ein Verehrer von Franz' Liedern wies auf den tiefen Quintaccord h—f des Nachſpieles hin, der an das Knirſchen eines Ebers erinnere: Franz ſagte dazu: „Wenn es vorhanden iſt, dann entſtand es unbeabſichtigt und unbewußt.“ Hervortretend iſt der eigenthümlich wilde Rhythmus des Liedes.

Franz war einverſtanden mit Vorſtehendem und erwiderte: „Dies Lied iſt eigentlich eine Frucht der Beſchäftigung mit meinen Bearbeitungen, denn gleich nach der Zeit hatte ich es geſchrieben. Viele meiner Freunde, ſelbſt Dreſel, wollten es nicht als einen Fortſchritt erkennen, ſie haben das Lied gar nicht ſo verſtanden, wie es aufgefaßt werden muß.“

Ich besuche Franz, — er las mir ein Stück aus Schopenhauer vor.

Ich sagte ihm, daß ich sein op. 27, die Lieder von Mörike, in den letzten Tagen studirt habe. — „Die gehören mit zu den besten meiner Sachen. Sehen Sie sich doch besonders an das ‚Rosenzeit, wie schnell vorbei, bist du doch gegangen.‘ — Eigentlich müßten Sie die Novelle ‚Maler Nolten‘ vorher lesen, damit Sie völlig in die Stimmung sich hinein lebten, aus der das Ganze sich entwickelt.“

Dann sprachen wir über die Aufführung des „Allegro e Pensieroso“ in Wien und die Beurtheilungen. „Die von Kalbeck ist gradezu skandalös; die Menschen haben gar kein Verständniß mehr für das, was das Werk wiedergeben soll.“

„Wie ich schon früher es sagte, kann ich's heute nur wiederholen, — die Zeit für meine Bearbeitungen wird erst kommen, es wird freilich noch lange dauern; aber an diesen ist mir bei der Mühe und Arbeit, die ich daran gewandt habe, fast mehr gelegen, als an meinen Liedern. Wo ist Einer, der sich so in Bach's und Händel's Empfindungsweise hineingelebt hätte und hineinfinden könnte, wie ich es gethan habe.“

Wir sprachen noch über einzelne seiner Lieder, z. B. op. 12 Nr. 1 ‚Aus meiner Erinnerung‘. „Das muß schmerzlich-wehmüthig, aber auch wieder hart und herb klingen, z. B. der Schluß ‚die welken Rosen

zeige' muß hart und kalt klingen," — bei der Temponahme iſt das con moto nicht zu überſehen, alſo nicht ſchleppen.

Franz erzählt, daß er unlängſt eine Suite von d'Albert in Händen gehabt und erſtaunt ſei über die vorzügliche Arbeit. Die Suite ſei in Bach's Stile ganz vorzüglich geſchrieben, ohne alle Effekthaſcherei, es laſſe das Ganze auf ein bedeutendes Talent ſchließen; auch habe er ſogleich Gelegenheit genommen, ſeine Meinung darüber an Härtels in Leipzig mitzutheilen. Das müſſe man anerkennen. „Wenn er nur nicht durch ſeine Erfolge als Virtuoſe durch das Publikum verdorben wird, daß er in dem Sinne weiterarbeitet!" — „Bach und Händel ſind wie ein fruchtbringender Boden, wir müſſen an der Nahrung, die ſie uns geben, uns kräftigen, wir müſſen immer von ihnen ausgehen, — aber verkehrt wäre es, wollten wir nun grade ſo ſäen, wie ſie es gethan haben. Jede Zeit hat ihr Eigenes; wir müſſen den Duft, den die Werke von Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann über uns ausgoſſen, in uns aufnehmen, zu unſerer Ausbildung verwenden, dabei aber ſelbſtändig als Kinder unſerer Zeit unſere Werke arbeiten, — ſo habe ich's gethan; ich bin von Bach und Händel ausgegangen und habe doch mein Eigenſtes gegeben."

Wir ſprechen über die Liedertexte von Mörike. Bei deren Kompoſition ſtand Franz ganz unter dem Eindrucke eines beſtimmten Empfindens, ſo bei op. 27 Nr. 6.

Ein Tämlein grünet wo,
Wer weiß, im Walde —

Der ernſte Charakter des Liedes iſt ſogleich faßbar, das bang-Ahnungsvolle aber wird erſt dann ganz verſtändlich, wenn man die hübſche Novelle von Ed. Mörike „Mozart auf der Reiſe nach Prag" geleſen hat: — Ein junges, blühendes Mädchen, glückliche Braut, der Tonkunſt hold, genießt durch eine gütige Fügung des Schickſals während eines Tages in froher Geſellſchaft die Gegenwart des heiteren, übermüthigen Humor ſprudelnden Genius Mozart; — als letzte Spende am Abend giebt er die neu komponirte Kirchhofsſcene aus „Don Juan": „Dein Lachen endet vor der Morgenröthe". „Alle Hörer waren tief ergriffen, auch er ſelbſt, — ihr aber, der nichts an ihrem reinen Glück mangelte, nahte es wie eine bange Ahnung, daß dieſer Mann ſich ſchnell und unaufhaltſam in ſeiner eigenen Gluth verzehre, — daß er nur eine flüchtige Erſcheinung auf der Erde ſein könne. — In einer Stimmung, wie die ihrige, wird der natürlichſte Zufall leicht zum Orakel. Im Weggehen ſtellte ſie beiläufig einige Liederhefte an ihren Ort zurück; es fiel ein älteres Blatt heraus,

die Abſchrift eines böhmiſchen Volksliedchens, das ſie ſelbſt wohl manchmal ſangen:"

Ein Tännlein grünet wo,
Wer weiß, im Walde;
Ein Roſenſtrauch, wer ſagt,
In welchem Garten?
Sie ſind erleſen ſchon,
Denk es, o Seele,
Auf deinem Grab' zu wurzeln
Und zu wachſen.

Zwei ſchwarze Röſſelein
Weiden auf der Wieſe,
Sie kehren heim zur Stadt
In muntern Sprüngen.
Sie werden ſchrittweis geh'n
Mit deiner Leiche;
Vielleicht, vielleicht noch eh'
An ihren Hufen
Das Eiſen los wird,
Das ich blitzen ſetze.

Das Lied in Zuſammenhang gebracht mit dem vorſchnellen Tode des Genius Mozart erſcheint in ſeinem Volksliedtone in Franz' Kompoſition treffend und charakteriſtiſch. Die Anfangsmelodie iſt ganz einfach, man ſieht noch nicht, wohin der Inhalt zielt, erſt im Nachſatz tritt der Grundgedanke hervor. Man beachte, wie entſprechend den Worten „Muntern Sprüngen" die muſikaliſche Figur geändert wird, ebenſo am Schluß erſcheint die weite nach der Höhe

ſtrebende Akkordlage bei „blitzen ſehe“ — ſelbſt wie ein Aufblitzen.

Op. 27 Nr. 5. „Roſenzeit, wie ſchnell vorbei, biſt du doch gegangen“ — ſchmerzliche Wehmuth in Wort und Muſik; am Schluſſe des Liedes bei den Worten:

An dem Hut mein Roſenband
Von ſeiner Hand, ſpielet in dem Winde

iſt die muſikaliſche Figur bemerkenswerth, wie mit dem Windeshauch verfliegt die Melodie.

Op. 28 Nr. 2. „Ein Stündlein wohl vor Tag“. Es iſt, als ob die Singende halb noch ſchlummernd, halb wach wäre; ein Gedanke geht unabläſſig hin und wieder, noch unklar, ihr durch den Sinn, halb wie im Traume, — immerfort wiederkehrend; erſt am Schluß bei den Worten „Ach Lieb' und Treu iſt wie ein Traum“ tritt klares Erfaſſen des Inhalts ein. „Wenn man das Lied nicht ſo auffaßt, kann's nicht klingen,“ ſagte Franz.

Op. 28 Nr. 5 „Verborgenheit“ — „ſoll Mörike ſich oftmals haben vorſingen laſſen.“

Franz zeigt mir ein Referat in der „Deutſchen Zeitung“ (Wien) vom 4. Mai 1881 über ein Konzert des Akademiſchen Wagnervereins, in welchem ſeine Lieder und die Bach'ſche Suite ſehr günſtig beurtheilt

worden waren. Auch hatte der Sänger Walter ihm eine Auswahl seiner Lieder namhaft gemacht als Vortragsnummern für die nächste Saison. — Franz war über diese Erfolge, „die in erster Reihe den Bemühungen Schuster's zu danken sind", sehr erfreut, — er sprach sich bitter darüber aus, daß in Norddeutschland alles stumm bliebe.

Sodann spielt er — ein „Albumblatt könne man es nennen", vor: „Es ging mir neulich halb im Traume durch den Sinn, ich habe es dann aufgeschrieben". Man hörte sofort „Franz" heraus, — ich schrieb ihm auf, es klinge wie eine Frage an das Schicksal, viel Wehmuth spreche sich darin aus, — er nickte halb zustimmend und sagte: „Entsagung!"

Dann spielt er einen Choral aus der Kantate: „Es ist dir gesagt" und äußert sich in Bezug auf eine Bemerkung einer Wiener Beurtheilung seiner Bearbeitung, diese habe die Flötenstimmen überdeckt, — — — an den Stellen, wo die Stimmen von Bach ausgeführt vorhanden wären, seien noch viel mehr Instrumente verwandt, wie er es je gethan habe; — Bach habe niemals eine einzelne Stimme grell hervortreten lassen wollen, stets habe bei ihm jede Stimme ihre selbständige Bedeutung und ein schönes Ensemble sei seine Absicht gewesen.

Franz gedenkt im Geſpräch eines Briefes von Heine aus dem Bade Cauterets in den Pyrenäen, in welchem er von den Felſen ſagt, indem ſie aus ihren ſteinernen Adern die warmen Heilquellen hervorſtrömen laſſen, die den Menſchen Geneſung bringen, — daß ſie am Ende doch nicht ſo theilnahmlos ſich dem Geſchicke der Menſchen gegenüber befinden, wie es den Anſchein hat.

„Es geht ihm wie Schopenhauer, — überall lieſt man von Heine. Endlich iſt man dahin gekommen, ſeine Bedeutung anzuerkennen, ja man verſucht ſogar ſchon ſeine Sünden ihm zu verzeihen. Ich habe es gleich vorausgeſagt, daß es ſo kommen würde. Waldau ſchrieb mir einmal, er halte Heine für den intenſivſten Dichter nach Shakespeare. Denn bei ihm iſt alles Poeſie, wohin man auch blickt, überall leuchtet's und funkelt's."

Ueber Schopenhauer: „Es iſt bedauerlich, — man hätte ihm die Genugthuung gern gegönnt, aber gewußt hat er's, daß die Anerkennung ſeiner Werke kommen würde!"

In Betreff des noch mäßigen Erfolges ſeiner Werke: „Es iſt mein Troſt, daß noch niemals, ſo lange die Welt ſteht, ein Funke der Schönheit und Wahrheit, der einmal ins Leben gerufen wurde, verloren gegangen iſt; es mag lange dauern, es kommt doch einmal ein Berufener, der ihn ans Tageslicht zieht und ihn zu Ehren bringt!"

Franz theilt mir mit, daß er sechs Lieder herausgebe, sie bedürften nur noch einer letzten Durchsicht, — und sie möchten vielleicht zu seinen besten Sachen gehören*), Texte von Lenau, Chamisso, Prutz u. A. (op. 32.). „Den Text: ‚Durch den Wald, den dunkeln geht' hat ja auch Mendelssohn komponirt, doch er hat da ins volle Horn geblasen, aber solche Stimmung liegt gar nicht in dem Liede, es ist mehr ein stilles Ahnen des Kommenden, so habe ich's aufgefaßt."

Ueber Schopenhauer und seine Aeußerungen über Kunst. — Ich sprach mich über Schopenhauer's Aufstellung der Resignation, der Entsagung als Lebensgrundsatz aus, sie liege nicht in des Menschen Natur, und die Entsagung verursache ebensoviel Schmerz, wie man auf der anderen Seite durch sie vermeiden wolle. Franz entgegnete: „Man muß nur nicht vergessen, daß mit dem kommenden Alter die Entsagung ganz von selbst sich einstellt, da

---

* Franz' subjektives lebhaftes Empfinden und Erfassen ließ das grade Vorliegende vor seiner Seele in einem besonders hellen Lichte dastehen, — so entsprangen ihm leicht Äußerungen wie: Ein Werk, wie Bach kaum ein zweites geschaffen, — oder: In dem opus sind vielleicht meine graziösesten Sachen, oder: Das ist eins meiner besten Lieder u. s. w. Man darf solche augenblicklich hingeworfene Äußerung nicht wörtlich nehmen, — „sie sind alle gut" sagte er ein andermal zu mir bezüglich der Lieder, — das war seine Überzeugung.

wird ſie natürlich. Im Uebrigen aber muß Jeder ſehen, wie er lebe. Man muß aus Schopenhauer das Herrliche herausnehmen, was man findet, — ſeine Auffaſſung der Welt iſt jedenfalls großartig. Das Wozu? Das vermag er ſowenig zu enträthſeln wie ein anderer!"

„Es iſt eine eigenthümliche Erſcheinung, daß jeder dieſer hohen Geiſter für den andern gar kein Verſtändniß zu haben ſcheint, — ob das eine Art inſtinktiver Neid iſt? Im ganzen Schopenhauer findet ſich der Name Heine kaum einmal und in ganz untergeordneter Beziehung erwähnt. Heine wiederum ſpricht über die verſchiedenſten philoſophiſchen Syſteme: Fichte, Schelling, Hegel, — Schopenhauer nennt er nicht. Heine wußte ſich in Goethe gar nicht zurecht zu finden, dagegen ſind die Kerle, die er als Größen empfiehlt: Laube, Meißner u. ſ. w. wahre Jammergeſtalten, und Goethe'n iſt wieder Heine völlig fremd geblieben."

Ich hatte in der letzten Zeit Franz' „Schilflieder" op. 2 ſtudirt und ſagte ihm, er hätte früher dieſe dem Cyklus „Frauenliebe und Leben" von Schumann gegenüber bevorzugend hervorgehoben, worüber ich damals verwundert geweſen ſei; jetzt begriffe ich es, es ſei in den Schilfliedern ein viel kräftigerer Kern. Und Franz erwiderte:

„Die Dichtungen ‚Frauenliebe und Leben' von

Chamisso sind gar nicht seine besten, ja sie sind ästhetisch durchaus anfechtbar; dieses ewige sklavische Unterwerfen und Gewinsel ist einer Frau ganz unwürdig, — außerdem muß alles darin vorgebracht werden bis auf — — (siehe Nr. 6). Wir haben in jungen Jahren in Leipzig bei Frege's auch genügend unsere Witze darüber gerissen. Alles, was die Parodie herausfordert, hat seine schwachen Seiten, das können Sie sicher annehmen, — denken Sie z. B. an die Tannhäuser-Parodie. Bach und Beethoven kann niemand parodiren. Die Gedichte ‚Thränen' von Chamisso stehen viel höher."

Einige Tage vorher hatte ich Franz die „Grenzboten", 1883, Nr. 39 mit dem Aufsatze „Die Davidsbündler" gebracht. Er war unzufrieden, daß niemals Jemand es für der Mühe werth gehalten habe, sich nach seinen Beziehungen zu Schumann zu erkundigen; leider habe er die Briefe verbrannt, es würde doch manchen fatal sein, wenn sie lesen müßten, daß Schumann ihm geschrieben, „sie sollten eigentlich immer bei einander sein u. dergl."

Die ganze Davidsbündlergeschichte sei im Grunde eine Spielerei, — was sei damit gesagt und ausgedrückt! „Das war überhaupt Schumann's Unglück, daß er an 30 Jahre alt wurde, ehe er sich in feste Formen schicken lernte, — so kam es, daß mancher

Ton in seinen Werken steht, der gar nicht hineingehört."

„Und diese Leute sprechen von Wagnerlärm und Reklame! Wer ist es denn, der Mendelssohn am meisten bekämpft hat, bis daß man nichts mehr von ihm hörte?"

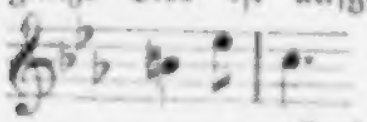
„Ich komme mir fast wie ein Anachronismus vor, wenn ich die modernen Kompositionen ansehe. Dichtung und Musik müssen doch in einer gewissen Uebereinstimmung stehen, der Inhalt muß doch hier und dort einander entsprechen, — aber lieber Gott, was ist denn heute da? — Die Saufslieder von Wolff und Scheffel, das Guanolied von Scheffel! Nun greift nur immer hinein in den Dreck! — Oder Baumbach? Ist denn ein einziger Dichter da, der nur annähernd an Goethe, Heine, Eichendorff erinnern könnte? Es ist doch arg, wenn Jemand ‚die Geschichte eines Hausschlüssels' erzählt, — ist das ein Gegenstand? — Nun, macht was Ihr wollt, ich gehe von meiner Richtung nicht ab."

Wir sprachen über die Räthsel, die das Leben in seinen Wandlungen bringe, über die sich gegenüberstehenden Interessen u. s. w. — „Selbst die jetzige Wissenschaft hat in ihrer zerfahrenen Richtung wenig Befriedigendes, — die Kunst allein bietet den Ort, wo man Ruhe und Befriedigung findet," — äußert er.

Franz hatte mir geschrieben, daß er nicht ganz

wohl sei und hatte mich um einen Besuch gebeten; er war stark erkältet. Nachdem wir unser ärztliches Gespräch beendet, schenkte er mir sein neues op. 52, — seinen Kindern gewidmet — indem er zugleich seinen Namen auf das Heft schrieb.

Wir gingen die Lieder durch und er äußerte: „Ich bin jetzt darüber ganz klar, daß die Bewegung eines Liedes nach dem Werthe der Worte, nicht nach dem der Noten zu erfolgen hat."

Das zweite Lied: „Mitten ins Herz" nimmt Franz im Tempo nicht langsam, schleppend, sogar etwas schneller, wie ich geglaubt hatte. Bezüglich des dritten: „Thränen" sagte er: „Dies ist das tiefempfundenste!" Er legte besonderen Nachdruck darauf. „Das ganze Lied ist aufgebaut auf dem Motiv h es c;  — dies kehrt immer wieder, auch mal als fis h g. Die Synkopen sind wie das Zucken des Herzens." — „Es muß dieses wie auch die folgenden Lieder sehr zart gespielt werden."

Franz hatte sich unlängst photographiren lassen und zeigte mir Probebilder; sie waren nicht sehr gut, ich rieth ihm, daß er noch einmal sitze; es war in den Bildern keine Spur des genialen, weiten Blickes, den Franz hat, wenn er über einen Gegenstand spricht.

Nochmals Äußerungen über seine drei letzten Werke: op. 50, 51, 52. „‚Frühlingsklage' in op. 50 ist eigentlich mein erstes Lied, sehen Sie hier (er holt mehrere gebundene Manuskriptbücher) — hier steht es schon, es ist in den 40er Jahren komponirt, wenn ich auch bei der Herausgabe manches geändert habe, — ich habe doch gelernt! Dies Lied ist das, von dem man sagte, das Recitativ mit seinen Übergängen sei eine Nachbildung Wagner's. — aber hier steht die Harmoniefolge genau im Skizzenbuche, damals war von Wagner in dieser Bedeutung noch gar nicht die Rede. Sehen Sie sich das Lied an, es ist von mir in einer Zeit komponirt, wo mein Inneres noch seine völlige Naivetät hatte, damals waren Liebe und Leidenschaft noch nicht an mich herangetreten!"

„Auch op. 51 enthält Gutes, besonders aber in op. 52 sind vielleicht meine klarsten, graziösesten Sachen; sehen Sie Nr. 1 ‚Wohl viele tausend Vögelein', auch von diesem Liede finden Sie hier die Skizze, — (er zeigt sie) — es ist vor langen Jahren komponirt."

Ich besuche Franz, er äußert weiter in Bezug auf sein op. 52.

„Ich wiederhole nochmals, — ebenso wie der Cyklus ‚Thränen' der bedeutendste Chamisso's ist, so sind auch meine Kompositionen dieser Gedichte

mit das bedeutendſte von mir; freilich, manche vermögen dieſen tiefen Inhalt gar nicht zu erfaſſen. Man muß die betreffenden Kompoſitionen eigentlich aneinander reihen, erſtens in op. 6 Nr. 6 (eine meiner großangelegteſten Kompoſitionen):

Nicht der Thau und nicht der Regen
Dringen, Mutter, in dein Grab,
Thränen ſind es, Thränen deines armen Kindes
Rinnen heiß zu dir hinab.

Hier iſt z. B. Takt 6—7 ein Motiv, was in dieſem Liede, ebenſo in op. 50 Nr. 5 Takt 3—4 und ſpäter wiederkehrt; es liegt eben allen dieſes tiefe Ergriffenſein, dieſer leidenſchaftliche Schmerz, der das ganze Weſen des Menſchen förmlich zerſtört, zu Grunde!"

„Man ſpricht häufig von ‚treffen' und hält das ‚richtig treffen' für etwas beſonderes, während es doch bloß etwas mechaniſches iſt; — man muß fühlen, was kommt, ganz von ſelbſt aus ſich heraus die Intervalle empfinden."

„Wenn ich ausſprach, daß man einmal eine Zeit lang ausſchließlich mit meinen Kompoſitionen ſich beſchäftigen müſſe, um ſie völlig zu würdigen, ſo will ich damit nicht ſagen, daß man deßhalb die Lieder

von Schubert oder Schumann nicht mehr gelten laſſen ſolle; nein, man wird nur an meinen Liedern erſehen und lernen, was überhaupt an Liedern verkehrt iſt, das iſt der kritiſche Zug, den meine Sachen haben!“

Ich antwortete ihm, man lerne durch ſeine Lieder richtiger urtheilen, ſeine Muſik ſei wie ein Probierſtein.

„In der Kunſt nützt der gute Wille nichts, da gilt das Können, — im Gegentheil, der gute Wille begeht die Kunſtſünden!“

Über „Trockne Blumen“ von Schubert:

„Es giebt ein Manuſkript von Schubert's Hand, hier iſt das Lied in C moll, nicht wie gewöhnlich in E moll; für C moll liegt das Lied überhaupt beſſer, für das Singen geeigneter. Nur hätte müſſen der zweite Theil des Liedes aus C moll nach Es dur geleitet werden, Es dur liegt C moll viel näher wie C dur. Auch läßt es ſich anfechten, daß Schubert im Nachſpiel des Liedes wieder nach moll zurückgeht, wozu kein Grund vorliegt, nachdem ihn ſein Gedanke einmal in die dur Stimmung geführt hat.“

In Folge dieſer Bemerkungen ſah ich mir das Lied durch und will nun ausſprechen, daß der Situation nach, wenn man ſich zurückruft, wie das Lied

zumeiſt geſungen wird, die Jubel-Stimmung durchaus nicht paſſend erſcheint. Man ſtelle ſich den Liebenden vor, ohne Hoffnung denkt er an ſeinen Tod — und wenn die Geliebte einſt an ſeinen Grabeshügel tretend ihr Unrecht einſehen, ſeine Liebe erkennen wird, — dann iſt der Winter vorüber, dann iſt der Mai gekommen „Ihr Blümlein alle, heraus, heraus"! Es iſt hier ein ſolches Herausſchreien, wie man es hört, gar nicht am Platze; eine Doſis Schmerz muß immer bleiben, — und in der Stimmung iſt es auch wohl begründet, daß Schubert am Schluſſe der Begleitung wieder nach moll zurückgeht.

Die Situation iſt eine bedingte, ſie beruht auf einem „Wenn". Wird die Müllerin jemals an des Liebenden Grab treten?

Franz hatte nichts gegen meine Einwendung.

Wir ſprechen über die bevorſtehende Bach-Feier in Eiſenach. Franz beklagt ſich bitter, daß er nicht eingeladen worden ſei. „Wo iſt ein Menſch, der ſein ganzes Leben den Arbeiten dieſes Mannes gewidmet hat, wie ich. Auf den Parteiſtandpunkt darf es bei ſolchen Gelegenheiten nicht ankommen, — es hätte ſich gebührt, mir einen Platz im Komitee anzubieten. — Geld hat man von mir haben wollen, weiter aber nichts!"

Nochmals über ſein op. 52.

Im erſten Liede „Wohl viele tauſend Vögelein“ Takt 7 und 8 ſteht e, während derſelbe Ton in Takt 25 und 26 his heißt. Auf eine ihm zugegangene Einſprache hin erklärt Franz: „So allein iſt es richtig, denn im erſten Falle geht die Bewegung der Accordfolge von c nach h, alſo abwärts, dagegen in 25—26 geht die Bewegung des Accordes von his nach cis aufwärts und his hat, wie ich das Ihnen ſchon früher darlegte, in der Harmonie einen anderen Klang wie c.“

Über das letzte Lied dieſes Heftes „Durch den Wald, den dunkeln, geht“: — „Hören Sie: holde Morgenſtunde, leiſe Liebeskunde, lauſcht der grüne Baum, Frühlingstraum, blüht ein Blümlein irgendwo u. ſ. w. — wo iſt da ein Wort, welches eine ſolche Bearbeitung fordert, wie Mendelsſohn ſie gegeben hat!“

Ich beſuche Franz, um ihm über ein Kirchenkoncert, das am Abend vorher ſtattgefunden hatte, zu berichten. In dieſem ſollte, wie Anfangs beſtimmt war, Recitativ und Arie aus der Matthäuspaſſion „Buß' und Reue“ geſungen werden, doch hatte der Organiſt die Begleitung als unmöglich abgelehnt, — und ſo wurde eine Arie von Händel gewählt. Ich erzählte dies Franz. „Natürlich kann er das nicht ſpielen!“ erwiderte er, — „ſehen Sie,

(er holt die Matthäuspaſſion) — hier die Singſtimme und hier unten bloß der Baß; freilich kann er die Arie nicht allein mit dem Pedal begleiten, es hätten müſſen, um die Harmonie herzuſtellen, ein paar Flöten verwendet werden, — auch accordiſche Begleitung iſt nicht am Platze; bloß wie Bach geſchrieben hat, kann durch eine der Melodie folgende aufgelöſte Ausführung die Begleitung hergeſtellt werden."

Durch einen Brief von Schuſter aus Wien, deſſen Urtheil über Franz' neueſtes Liederheft enthaltend, kamen wir auf das Lied op. 52 „Mitten in's Herz" von Chamiſſo, auf welches Schuſter als auch von Schumann komponirt hingewieſen hatte.

„Ich habe mit keinem Gedanken an dieſe Schumann'ſche Kompoſition gedacht, — habe gar nicht daran gedacht, daß wir das Heft in meiner Familie ſelbſt beſitzen. Sehen Sie, (er holt die Hefte) wie verbraucht die Lieder ſind, — ein Beweis, daß wir uns mit Schumann genug beſchäftigt haben, bloß dies Heft, worin ‚der Soldat' ſteht, iſt wie neu; — das ſpricht ſchon von ſelbſt. Die Begleitung Schumann's, dem man ſonſt nicht grade Verſtöße gegen die Auffaſſung der Situation zum Vorwurf machen kann, iſt ein Bild der Exekution, man hört überall durch das ganze Lied Trommelwirbel. Doch das iſt doch nicht das Weſentliche und Charak-

teriſtiſche, ſondern der Schmerz des Soldaten, daß er ſeinen beſten Freund verliert, — noch mehr, daß er dazu beſtimmt iſt, auf ihn, ſeinen liebſten Freund, die todtbringende Kugel abzuſchießen, das iſt das Hauptſächliche."

Durch einzelne Begleitungen ſeiner Lieder war mir der Gedanke gekommen, ob Franz niemals zum Komponiren eines Duetts ſich angeregt gefühlt habe, — ich fragte ihn danach; er antwortete:

„Nein. Wenn ein Duett das zum Ausdruck bringt, was es ſoll, das übereinſtimmende Empfundenwerden einer Situation durch zwei Individuen, — es ſoll doch keine Katzbalgerei ſein, — ſo kann dies nur in der alten Weiſe Bach's und Händel's geſchehen; dieſe haben denn auch die vollendet ſchönſten Duette, die jemals geſchrieben worden ſind; — hier iſt nicht bloß ein Nebeneinandergehen der Stimmen in Terzen und Sexten, wie wohl bei Schumann, oder gar erſt bei Mendelsſohn, nein jede Stimme hat ihre völlig freie Bewegung, ihre volle Selbſtändigkeit und Individualität. Aber dieſe alte Formgebung in unſerer heutigen Zeit noch anwenden zu wollen, das wäre doch gewagt. Ich habe nie zu Duetten mich angeregt gefunden, doch ſehen Sie ſich

Sie liebten ſich beide, doch keiner
Wollt' es dem andern geſteh'n

an, hier hören Sie neben der Singſtimme gleichſam eine zweite ideelle Stimme in der Begleitung; — ebenſo iſt's in dem Liede ‚Am leuchtenden Sommermorgen' op. 11 Nr. 2 und anderen."

Weiter äußerte Franz im Laufe der Unterhaltung: „Was meine Stellung zur heutigen Muſik anbetrifft, ſo bin ich nicht bloß fortſchrittlich, ſondern radikal, aber völlig radikal; das heißt nicht, als ob ich einen Ton von Bach oder Händel anders wiſſen, oder einen Ton von denen miſſen wollte, — nein, aber der heutigen Muſik gegenüber ganz radikal."

Wieder ſagte er in Betreff ſeiner Bearbeitungen, — wir kamen darauf in Folge der Beſprechung Leßmann's in der Deutſchen Muſikzeitung 1884 Nr. 42 über die von Franz herausgegebene Sonate aus dem ‚Muſikaliſchen Opfer', in welcher Leßmann ſich ſehr anerkennend äußert:

„Ich kann nur wiederholen, daß meine Bearbeitungen mir ſo ſehr am Herzen liegen, wie meine Lieder. Durch die Bearbeitungen, wenn ſie das leiſten, was ſie leiſten ſollen, — nicht etwa die hohen Werke Bach's und Händels zu verändern, oder gar zu vervollkommnen, — nein, nur die Möglichkeit zu geben, daß dieſe Werke im Sinne der Schöpfer aufgeführt werden können, — wenn

das meine Bearbeitungen leiſten, dann iſt mein Name mit den ihrigen untrennbar verbunden, man wird meinen Namen mit den ihrigen nennen, — und was will ich mehr!"

Ich beſuche Franz und mache ihm Mittheilung über ein zwei Tage vorher ſtattgehabtes Konzert, in welchem der Kammerſänger Walter aus Wien vier ſeiner Lieder geſungen hatte. „Widmung" op. 14. „Im Roſenbuſch die Liebe ſchlief" op. 3. „Stille Sicherheit" op. 10. „Frühlingsgedränge" op. 7.

„Dies iſt das reizendſte Konzertlied, das man ſich nur denken kann. Wird es gut geſungen und gut begleitet — (das iſt nothwendig, denn die Begleitung iſt von der Singſtimme untrennbar), — dann muß das Publikum hingeriſſen werden. Die Begleitung muß weich und duftig die Singſtimme umſchweben, dieſe iſt ganz **parlando** zu nehmen — und die Stelle im Mittelſatz, wo die Glocken klingen, muß beſonders gut wiedergegeben werden."

Ich bat ihn um Tempoangabe des „Mädchen mit dem rothen Mündchen" op. 5, — er ſang es, und zwar durchaus nicht etwa in ſchnellem Tempo, ſondern **andantino con moto**, wie vorgeſchrieben.

„Die Salons ſind hauptſächlich ſchuld an der ſchlechten Muſik! Das ſoll ſchwer klingen und doch ſich leicht ſpielen; — aber das beſte iſt, wenn man das ganze Treiben betrachtet, daß von den — —, welche dieſe Muſik machen, — doch einer den andern verachtet und verachten muß."

Franz berichtet über einen freundſchaftlichen Streit mit Dreſel, welcher den Klavierauszug zu der Bearbeitung der Matthäuspaſſion beſorgt, — betreffs einer Stelle:

„Die Muſik klingt da wie flüſſiges Gold und kleine Staccati machen den Eindruck, als ſähe man die Funken ſprühen; an der Stelle hatte ich zu Dreſel's Satz kleine Veränderungen gemacht, — nun ſchreibt er, das verdürbe das Ganze, das könne Niemand ſpielen, ſelbſt Bülow und Rubinſtein nicht. — — Natürlich muß die Hand ſpringend dahingleiten, das ergiebt ſich von ſelbſt, es hob den Charakter der ganzen Stelle, — doch ich habe es geſtrichen."

Nochmals in Bezug auf die geringe Benutzung ſeiner vierhändigen Bearbeitungen der Quartette Mozart's und Schubert's ſeitens des Publikums, — „Ich habe geglaubt, ihm Sachen zu bringen, für die es mir dankbar ſein würde, aber jetzt ärgert mich jede Note, die ich in dieſer Richtung geſchrieben habe. Dieſe Arbeit iſt gar nicht ſo leicht zu machen. Liſzt

hat eine zweihändige Bearbeitung von Beethoven's Septett gegeben. Als ich ihm einſt meine Anerkennung darüber ausſprach, rief er: Ja, mein Lieber, es ſind da Partien, wo ich an ein paar Takten 14 Tage gegrübelt und gefeilt habe!"

Franz lieſt mir einen Artikel aus Fritzſch' „Muſikaliſchem Wochenblatt" 1884 Nr. 19 vor, in welchem der thematiſche Aufbau, die Verwendung von Motiven in ſeinen Liedern mit Wagner's Kompoſitionsweiſe in Parallele geſtellt wird. Liſzt in ſeiner Broſchüre hat ja ſchon in Bezug darauf geäußert: „eine harmoniſche, thematiſche oder deklamatoriſche Wendung oder Phraſe beſtreitet gewöhnlich den ganzen Verlauf." Ähnlich ſagt heute Franz: „Für ein Lied bildet gewöhnlich ein Motiv die Grundlage, welches in ſeinem Weſen dem Charakter des Textinhaltes entſpricht, – aus ihm entwickelt ſich das ganze Lied. Natürlich muß ein ſolches Motiv einen Gehalt haben, es muß muſikaliſch ſein, daß ſich aus ihm etwas bilden läßt. Von Malerei kann dabei keine Rede ſein und wenn z. B. vom Blick blauer Augen geſprochen wird, ſo kann Niemand durch die Muſik blaue Augen malen, es kann immer nur die Empfindung ſymboliſch wiedergegeben werden."

Als ich heute im Gespräch seiner pessimistischen Stimmung entgegentrat mit Hinweis auf den Idealismus seiner Werke, rief er sogleich: „Als ob der Pessimismus ohne Idealismus wäre!“

Am 6. Dezember (1884) fand ein Koncert für wohlthätige Zwecke statt, veranlaßt von Graf Zichy unter Mitwirkung mehrerer Künstler; ich gab Franz einen Bericht darüber. Scheidemantel hatte drei Franz'-Lieder gesungen, hierauf bezüglich äußerte er: „Das Erste ist, daß der Reproduzent sich in die Seele, in die Intentionen des Komponisten zu setzen verstehe; kann er das, dann wird er auch das Empfundene dem Publikum wiedergeben können; natürlich muß auch der Einzelne so viel in sich haben, daß er sich auf den Standpunkt des Gebotenen erheben kann.“

Ich hatte ihm aufgeschrieben, daß Graf Zichy mit seinem linken Arm alles mögliche leiste, nur sei das Gegebene kein Kunstgenuß zu nennen. Das zu Gehör Gebrachte böte oft Zerrissenes, nichts Ganzes, — es mache schließlich nervös; ich hielte das Ganze für unschön. Franz meinte, es sei etwas, wie ein Schaustück. Als ich ihm aufschrieb, in meiner Umgebung habe man die Kraftleistungen Graf Zichy's, seine Ausdauer bewundert, — als ob die Musik eine Kunst sei, bei der es in erster Reihe auf Kraftübungen ankomme, lachte er.

„Man hört und lieſt ſo oft Redensarten über die Unvollkommenheit des Klaviertones und noch unlängſt ſagte Gumbrecht vom Klavier, — es male grau in grau — und dergleichen. Dieſe Herren bedenken aber gar nicht, daß Beethoven und Bach und Schubert und Schumann gleichſam das Beſte ihres Inneren in Arbeiten für das Klavier uns geſchenkt haben, dies allein ſollte ſie dahin bringen ſich zu überlegen, daß dies Inſtrument gar nicht ſo unvollkommen ſein kann. Es hat eben ſeinen ihm eigenthümlichen Charakter, durch den es von allen anderen Inſtrumenten ſich abhebt.“

Franz lieſt aus Nr. 50 des ‚Muſikaliſchen Wochenblattes‘ die Fortſetzung des Artikels Wagner-Franz. Franz äußert ſich ganz heftig heute: „Welchen Unſinn ſchreiben die Leute zuſammen, als ob man die Melodie erſt aus der Harmonie herausbildete, während doch alles gleichzeitig entſteht. Und dann ſollte man endlich aufhören mich in Bezug auf die inneren Vorgänge mit Wagner zuſammenzubringen. Wir ſtehen uns diametral gegenüber. Das hat gar keine Bedeutung, wenn wir beide im Princip der Wiedergabe des Textes durch die Muſik uns nähern. Daß Wagner's Arbeiten für gewiſſe Richtungen höchſt förderlich geweſen ſind, — darin will ich ihm ſeine Verdienſte gewiß nicht leugnen.“

„Man muß nur für ſich einen Maßſtab zur Beurtheilung von Muſik gewinnen; ob das Offen-

bach oder Bach ist, ist höchst gleichgültig, — aber diesen Standpunkt zur Beurtheilung muß man festhalten, — entweder ich bin für Offenbach oder für Bach, aber da giebt es viele, die treiben alles, die finden ihr Gefallen an Offenbach und an Schumann und Brahms und wieder an Bach, — das sind dann so konfuse Menschen, daß sie mit einem Urtheil überhaupt nicht zustande kommen."

Das „Musikalische Wochenblatt" meldete auch, daß der Riedel'sche Verein in Leipzig eine Bearbeitung von Franz gebracht habe, — es war ihm erfreulich als ein kleines Zeichen der von ihm erhofften Anerkennung dieser Arbeiten.

1885.

Am Neujahrstage besuche ich Franz, um ihm meinen Glückwunsch auszusprechen; ich sagte, daß die in der Unterhaltung mit ihm verbrachten Stunden zu meinen besten zählten, — er möge mir seine freundschaftliche Gesinnung bewahren.

„Das ist ganz selbstverständlich," erwiderte er, — „im Übrigen aber ist es in einer Zeit, wo vieles so

korrumpirt iſt, eine wahre Wohlthat, wenn man Jemand hat, gegen den man ſein Inneres ausſchütten kann, alſo mir fällt davon mindeſtens ebenſoviel zu wie Ihnen; und wenn Sie glauben, daß Sie aus unſeren Unterredungen einen Gewinn ziehen, dann iſt meine Freude darüber um ſo größer."

Dann ſprechen wir über die neue, unlängſt vollendete Büſte, halblebensgroß, welche ſehr gut ausgefallen iſt; die Mundbildung iſt vorzüglich, lebenswahr, aber auch die Naſe, Stirn, — höchſtens müßte der Blick der Augen beſtimmter ſein. Franz war gleichfalls ſehr befriedigt.

Ein Wort von Hüffer: „Je älter ich werde, umſo mehr liebe ich Ihre Lieder."

Von Schuſter Mittheilungen aus Wien. Frau Papier ſingt Franz-Lieder in einem Koncert des akademiſchen Wagner-Vereins. — Daneben das ‚Muſikaliſche Opfer' in guter Ausführung.

Unzufriedene Äußerungen über das Hervortreten des Virtuoſenthums in der Kunſt: „Aber das Publikum iſt ſelbſt ſchuld daran, es hat die Leute groß gezogen, — es ſoll ja immer etwas Außerordent-

liches sein. Und wiederum die Virtuosen wollen nur den Effekt, darum allein ist's ihnen zu thun, von Rücksicht auf die Kunst ist keine Rede. Man hört keinen ruhigen, schönen Ton mehr, weder im Gesang, noch auf der Geige, alles wird bis auf's Äußerste zugespitzt vorgetragen, — daher kein ruhiger Ton, ein ewiges Schwanken, daß einem die Ohren schmerzen, wenn man hören kann. Für die Geiger stammt dies von David her, er schraubte die Töne auf's Höchste und dies war für Leipzig Grundsatz, so lange er lebte, nach seinem Tode wurde es sogleich anders. — Etwas objektiv geben, das können die Leute nicht, es muß immer ein Reiz dabei sein."

Ein Stadtverordneter hatte ihm gratulirt, wollte aber noch nicht sagen, wozu. Franz meint, daß man ihn vielleicht zum Ehrenbürger der Stadt machen wolle. „Wahrscheinlich hängt das Ganze mit der Händelfeier zusammen, — für die Musikanten hatte man bisher in Halle nichts übrig. Das Händel-Denkmal ist ganz mit fremden Mitteln gegründet. Daß man jetzt zur Händelfeier 4000 Mark bewilligt hat, das ist eigentlich hier ganz unerhört."

Ich hatte mir den Klavierauszug zum ‚Messias' gekauft und nachdem ich mehreres daraus gespielt,

Franz unter dem Eindrucke der erſten Einwirkung meine Anerkennung brieflich ausgeſprochen. Beſonders hatte ich die Arie: ‚Erwach', erwach' zu Liedern der Wonne' (Thl. 1) hervorgehoben.

Franz beſuchte mich und las mir einen Brief des Generalſuperintendent Schultze (Magdeburg) vor, in welchem dieſer ebenfalls ſeine Freude über die Art der Bearbeitung kund giebt; — auch er hatte gerade dieſelbe Arie: ‚Erwach', erwach'' als beſonders gelungen genannt. Franz ſagte: „Noch heute habe ich an Prieger geſchrieben, es ſeien Dilettanten, von denen ihm Anerkennung komme; die ſogenannten Künſtler, denen fiele es gar nicht ein, ſich um dieſe Dinge zu kümmern."

„Nehmen Sie doch irgend einen Klavierauszug zum ‚Meſſias' in die Hand und ſpielen Sie den und dann den meinigen, und Sie werden ſehen, wie hölzern und trocken und farblos das Ganze in erſterem iſt. Meine Bearbeitungen verhalten ſich zum Original wie der Kupferſtich zum Ölbilde. Ich will meine Leiſtungen, — das, was ich dazu gethan habe, gar nicht mal hoch anrechnen, denn es iſt dies eigentlich ſchon durch das Original gegeben, es liegt das Alles in demſelben drin, man muß es nur herausleſen können. Die Begleitung geſchah ſtets entweder von der Orgel oder vom Klavier aus, ſie war alſo eine gleichmäßig gedachte, uniforme; — ich wählte dafür das Bläſerquartett (Klarinetten ꝛc.),

was in seinem Toncharakter dem Orgeltone am nächsten steht und dabei noch biegsamer für den Vortrag ist wie die Orgel."

„Beethoven und Mozart stehen unserem Empfinden näher, — aber gewaltiger, universeller sind Bach und Händel, bei ihnen ist alles so einfach und sicher, daß man staunen muß, ihre Kraft wird niemals Brutalität, ihre Weichheit niemals Sentimentalität, — maßvolle Schönheit — das ist das Gesetz, welches alle ihre Werke beherrscht, — davon gehen sie nicht ab, und da ist kein Schwanken, unbeirrt gehen sie ihren Weg: ‚Ich weiß, daß mein Erlöser lebt' — so steht's da und kein Hemmnis könnte daran rütteln."

„An dem ‚Messias' habe ich wohl über zwei Jahre gearbeitet, hier hatte ich auf zwei Personen Rücksicht zu nehmen, auf Händel und Mozart; hätte ich's bloß mit Händel zu thun gehabt, dann wäre ich wohl rascher fertig geworden."

Als wir auf seine Lieder zu sprechen kamen, äußerte er wie schon früher: „Niemals wäre ich ohne Schubert und Schumann geworden, was ich bin; daß ich mich dabei bestrebt habe zu vermeiden, was ich für Schwächen bei ihnen hielt, das ist doch selbstverständlich. Z. B. sehen Sie hier in den

‚Müllerliedern‘ (er ſchlägt ſie auf), weniger in der ‚Winterreiſe‘, beſonders in einzelnen eine Unmaſſe kleiner melodiſcher Floskeln und Phraſen, die gar nichts beſagen, ganz inhaltlos ſind, aber natürlich den Ohren des Publikums ungemein ſchmeicheln, z. B. in dem erſten und zweiten Liede und ganz beſonders in ‚Mein‘, — aber dagegen in ‚Erſtarrung‘ (Winterreiſe), da ſteht die Melodie feſt und ſicher.“

„Schumann wiederum brachte zuweilen maßlos Poetiſches in ſeine Liedkompoſitionen, zuweilen auch ſind die Lieder reine Klavierſtücke und die Melodie iſt bloß hineingedacht, wie in ‚Dein Bildniß wunderſelig‘ oder in ‚Waldesgeſpräch‘ und anderen. — So faſſe ich's auf, ein anderer mag's anders thun.“

Wir ſprachen über die bevorſtehende Händelfeier, — Franz erkannte das, was die Stadt für die Feier leiſte, in vollem Umfange an und nannte es „ſehr ehrenwerth.“

Dann erzählte er von einer illuſtrirten Sammlung von Gedichten aus früherer Zeit (Arnz' Verlag in Düſſeldorf), zu der er das „Ave Maria“ gegeben; er tadelte die ungeſchickte, grob aufgefaßte Darſtellung ſeitens des Zeichners. „Das ‚Ave

Maria' iſt durchaus weiblich fromm in ſeiner Stimmung, der Maler aber malt eine Gruppe Fiſcher am Strande, die Kerle haben zum Theil die Mütze vom Kopfe genommen, die Pfeife aus dem Munde, — in der Ferne ſieht man Venedig mit dem Markusdom, — es mag ja ſolche Scenen dort geben, nur paßt es nicht zu meinem ‚Ave Maria'. — Das Tollſte aber leiſtet Einer bei dem Liede: ‚Möchte wiſſen, was ſie ſchlagen, ſo ſchön bei der Nacht' von Eichendorff, komponirt von Reinecke. Da liegt eine weibliche Geſtalt ſchlafend; — ein Einſiedler läutet an der Glocke und ſie höret es nicht; — außerdem ſitzen auf Zweigen Nachtigallen, welche ſchlagen, daß ihnen die Kehle platzen ſollte, — gleich ein Stücker vier — und ſie höret es nicht, — das nennt ſich Künſtler und das ſoll Kunſtauffaſſung ſein". — „Dieſe Jungfrau wird durch nichts geweckt," ſagte Franz, „die Figur iſt ohne jede Spur einer künſtleriſchen Vertiefung in den zarten Gedichtinhalt. In meiner Muſik zu dieſem Liede habe ich es unbeſtimmt gelaſſen, ob ſie lebt oder ob ſie todt iſt, — die Geliebte ruht, ſie hört den Einſiedel nicht,

Daß ſie Niemand erſchrecket,
Der liebe Gott hat ſie ſchier
Ganz mit Mondſchein bedecket,
Da träumt ſie von mir.

Noch äußerte ſich Franz erfreut, — in einem Philharmonie-Koncerte in Berlin hatte Frau R. Papier zwei ſeiner Lieder geſungen; „Im Mai" op. 22 Nr. 5 war vom Publikum außerordentlich beifällig aufgenommen worden, die Sängerin hatte das Lied wiederholen müſſen.*)

Die Händelfeier (22.—23. Februar 1885) iſt vorüber; am zweiten Tage, — Händel's Geburtstage — hatte eine ſtädtiſche Deputation Franz das Diplom als Ehrenbürger der Stadt Halle überreicht. Franz war auch Mittags im Feſtzuge am Händeldenkmal.

Aus ſeinen Worten erſah ich, daß die Ehrenbezeugung ſeitens der Stadt ihm eine Genugthuung geweſen.

Über die „Meſſias"-Aufführung: — „Es ſei alles gut gegangen; — man ſolle nur nicht Dinge rügen, die überall eintreten könnten, kleine Zufälligkeiten."

„Zu Händel's Zeiten ſaßen die Menſchen fünf Stunden in der Kirche und muckſten nicht, heute dauert ihnen der ‚Meſſias' zu lange. Freilich in Meyerbeer's und Wagner's Opern ſitzen ſie auch fünf

---

*) Welche Freude würden die Franz-Abende von Frau Lilli Lehmann ihm gebracht haben!

Stunden und noch länger, aber da haben ſie nicht bloß zu hören, da haben ſie auch etwas zu ſehen, was ſie reizt."

„Das Publikum will Muſik fix und fertig haben, wie vollausgebackene Semmel, — ſonſt behagt ſie ihm nicht; in der Form, wie die alten Werke uns vorliegen, ſind ſie ihm völlig ungenießbar und unverſtändlich, das habe ich genügſam durchgemacht. Als ich junger Dirigent war, haben wir hier einmal den ‚Joſua' gebracht, ganz in der Form, wie er uns vorlag, — ich hatte ja damals noch keine Ahnung davon, wie das Ganze zu nehmen ſei, wie Händel und Bach ſelbſt ihre Sachen an der Orgel begleiteten. Natürlich mißfiel die Aufführung und Prof. Bruhns, der damals Vorſtand war und ſich als Muſikkenner aufſpielte, ſagte: Nun aber nie und nimmer wieder ſo etwas!"

Ich beſuche Franz und bitte ihn, daß er mir den Ehrenbürgerbrief zeige. Er äußert ſich über die Herſtellung desſelben und beſonders über die lithographiſche Ausführung aufs Höchſte befriedigt; er rühmt den idealen Geſichtsausdruck der weiblichen Hauptfigur. Die Arbeit iſt prächtig, tadellos, die Mädchengeſtalt von einer Friſche und Anmuth, wie ein Lied.

Franz las ſodann einen Artikel über Schaper (wohl in Weſtermann's Monatsheften) und deutete

auf die dem Aufſatze beigefügten Illuſtrationen. „Sehen Sie den Leſſing an, — iſt das nicht der brutalſte Ausdruck von der Welt? Iſt das nicht die Stellung und Miene eines Hausknechts, der ſagt: Kommt nur, ich ſchmeiße Jeden raus! — Und hier die dramatiſche Muſe am Goethedenkmal, wie iſt ihre Haltung!"

Ich erwiderte ihm, das läge an der mangelhaften Wiedergabe, an der unvollkommenen Illuſtration, denn in der Wirklichkeit ſähe das Goethedenkmal anders aus. Franz kann ſich mit der mehr realen, der Wirklichkeit vielleicht entſprechenden Auffaſſung des Geſichtsausdrucks von Goethe nicht recht einverſtanden erklären; „da iſt mir der Ausdruck, den Rauch Goethe gegeben, lieber, das iſt mehr ideale Hoheit. — Bei ſolchem Kunſtwerke iſt es ganz gleichgültig, ob die Perſon hübſch oder häßlich war, — es ſoll der geiſtige Gehalt, die geiſtige Eigenart, durch welche der Betreffende in der Welt hervorragte und mit der er zu uns ſprach, wiedergegeben werden, — darauf kommt es doch an. Der Gedanke, der den Körper belebt, ſoll dargeſtellt werden.

Aber was kümmern ſich die Menſchen heute noch um die Art, wie z. B. Michelangelo ſeine Figuren arbeitete; Selbſtverleugnung, wie ſie die alten Künſtler übten, davon wiſſen ſie nichts; ſie wollen glänzen durch ihr Werk."

Auf einem Spaziergange ſpricht Franz von einem Aufſatze in einer engliſchen Muſikzeitung, der über Bach und Händel handelt, von White, — und in welchem auch ſein Name genannt wird. Der Autor erzählt, daß bei einem früheren gelegentlichen Beſuche in Halle Franz ihm das Händeldenkmal auf dem Markte gezeigt und dabei ausgerufen habe, „aber Bach ſei doch noch größer.“ Das klingt nun faſt ſo, als ob er ſeinen Landsmann habe herabſetzen wollen. Beide ſtehen ſehr hoch, unerreichbar hoch, doch ſind beide ganz verſchiedene Naturen, Händel nach außen der Welt zugewandt, Bach eine ganz innerliche Natur. Wenn man aber frage, weſſen ſchöpferiſche Kraft die bedeutendere ſei und darauf komme es doch an, — ſo ſtehe Bach wieder hoch, hoch über Händel. Bei Händel fänden ſich gewiſſe Themen, Formen, Wendungen, auf die man in faſt allen ſeinen Werken wieder träfe, — es ſei ein beſtimmter Kreis, in dem er ſich bewege, — hingegen Bach's Inneres ſei unerſchöpflich, es ſei ſtaunenswerth und gar nicht zu faſſen, wo der alles hernähme, ſein Reichthum, ſeine Erfindungsgabe ſei ohne Grenzen. Jetzt habe Prieger ihm wieder Orcheſterſuiten zugeſchickt, dabei ſei eine in h-moll*), zu der er die Cembaloſtimme hinzugefügt, — es ſei ihm aber

*) Suite in H moll, Leudart 1885.

zweifelhaft, ob er ſie bei einem Verleger anbringen werde; die einzelnen Sätze ſeien herrlich.

Franz erzählt noch aus der erwähnten Abhandlung von White, daß dieſer ſehr hübſch geſagt, man ſolle Bach nicht bloß als einen Fugenſchmied betrachten, der nur mechaniſch gearbeitet, reflektirte Muſik gemacht habe, nein, was ſei denn eine Fuge? Die ganze Welt, die ganze Natur ſei Fuge; überall, — am geſtirnten Himmel, in der Natur draußen, zeige Alles Wiederkehr desſelben Motivs, — bei den Thieren, bei den Pflanzen, — wie es in der Fuge auch ſei.

Die Zeitungen hatten auf Franz' 70. Geburtstag am 28. Juni 1885 hingewieſen, — verſchiedene Deputationen ſollten erſcheinen, verſchiedene Ovationen ihm dargebracht werden. Ich hatte tags zuvor Franz geſchrieben und ihm meine Glückwünſche ausgeſprochen.

Am 30. Juni ging ich zu ihm, um dieſelben noch perſönlich zu wiederholen.

Franz war ſehr aufgeräumt und mit ſichtbar freudiger und befriedigter Stimmung zeigte er mir die ihm zugeſandten Briefe, Depeſchen, — die verſchiedenen Adreſſen, z. B. des akademiſchen Wagner-Vereins in Wien, — eine Adreſſe däniſcher Komponiſten, Gade an der Spitze, — Diplome als Ehren-

mitglied einzelner Vereine, — dann Geſchenke, und beſonders die Photographien des Geſandten von Rendell und deſſen Gemahlin, ſo wie deren Feſtgaben. Franz las eine Reihe Briefe vor, erzählt von den Gäſten, worunter beſonders von Senfft hervorzuheben und der Verleger Sander. Die muſikaliſchen Geſellſchaften Berlin's haben durch ihre völlige Nichtbetheiligung ſich hervorgethan, nur perſönliche Glückwünſche (Leßmannſche Zeitung, Prieger u. A.) ſind ihm von dort zugegangen. In der Halliſchen Zeitung hatte in dem von Emil Krauſe verfaßten Aufſatze (zum 70. Geburtstage von R. Fr.) von Neuem geſtanden, daß Sander der eigentliche Urheber des Ehrenfonds ſei; auch heute wieder, wie ſchon früher, vindizirte Franz für von Senfft das Urheberrecht und deſſen hauptſächlichſte Mühwaltung.

Der Maler Hermann iſt bei Franz, um ihn zu malen, — ſo verabreden wir einen Spaziergang für den Nachmittag.

„Jede Leidenſchaft als ſolche, durch die Kunſt dargeſtellt, muß immer eine häßliche Form annehmen; — die Kunſt muß deßhalb mildern, ſie darf die Leidenſchaft bloß andeuten, ſie muß alles Perſönliche zurückdrängen.“

Die Firma Hug giebt einen Weihnachts-Almanach

heraus, darin wird eine Abhandlung von Oſterwald über Franz erſcheinen.

„Wenn Einer, ſo verſtand Händel den bel canto der Italiener, — an ihm habe ich mich gebildet, darin iſt er für meine Lieder mein Vorbild geweſen. Darum iſt in meinen Liedern auch wirklicher Geſang. Und der alte Garcia hat auch ausdrücklich geäußert, daß von den Liedern der deutſchen Liederkomponiſten ſich meine Lieder am meiſten für die Singſtimme eignen.“ — „Bei Schubert blicken überall die luſtigen Wiener Melodien hervor, — er hat aber auch Ausnahmen, z. B. ‚Der Leiermann‘ iſt herrlich, von Schumann ‚Du junges Grün‘ und andere.“

Vor einiger Zeit ſchrieb eine Muſiklehrerin an mich, eine Sängerin habe in einem Concert „Den Herbſt“ geſungen — (weiter wiſſen ſie ja nichts) — und habe dabei die Worte: „und die gramvolle Zeit“ ganz piano genommen; — dieſe Auffaſſung ſchien der Muſiklehrerin falſch und ſie erkundigte ſich deßhalb bei Franz, wie er die Stelle vorgetragen wiſſen wolle. — „Da hat ſich — — — was ausgeklügelt und meint wunder was ſie gefunden hat, wenn ſie die Worte ‚gramvolle Zeit‘ piano ſingt; — Gram, Gram, den kann man doch nicht laut ſchreien! — Ich habe der Lehrerin geſchrieben, ſie ſolle ſingen, wie da ſteht: — —, da iſt kein piano;

als ob Gram nicht auch leidenſchaftlich und laut ſich äußern könnte. Man muß nur den ganzen Inhalt betrachten: ich habe Empfindungen und nicht Worte komponirt. Aber an all dem iſt Wagner ſchuld; wo irgend ein Wort mit einer anderen Bedeutung kommt, gleich läßt er auch die Muſik eine Schwenkung machen.

Eine Sängerin kann ich nennen, die meine Lieder wirklich gut geſungen hat, das iſt Fräulein Genaſt aus Weimar, die Tochter von dem alten Schauſpieler Genaſt, — wirklich ganz vortrefflich!"

Wir ſprachen über die heutigen ſozialen Verhältniſſe, — die Genußſucht ſei geweckt, der gemeine Mann habe gekoſtet. Franz bemerkte: „Man ſehe nur, wie die Leute protzig in ihren Equipagen ſitzen, — man ſehe, wie ſie alles, was ſie an Glücksgütern haben, dem Proletarier vor Augen bringen: ſchwere goldene Ketten, — den Putz der Frauen, die Eleganz der Zimmereinrichtungen, der Häuſer im Äußeren mit vergoldeten Façaden und anderen Verzierungen; — die Bankiers legen Haufen von Geldſcheinen in die Schaufenſter und reizen ſo die Begierde. Im Orient iſt's anders, da ſind die Menſchen klüger. Dort haben die Häuſer eins wie das andere hohe, einfache Mauern, nach den Straßen zu nur kleine Guckl̈öcher, — erſt hinten im Innern, wohin

kein fremdes Auge blicken kann, da beginnt die Pracht.“

Es iſt in Halle Malertag, d. h. Verſammlung der Stuben- und Dekorationsmaler. Franz äußerte: „Ich habe heute verſchiedene mit langen Haaren und Schlapphüten herumgehen ſehen, gerade wie die Düſſeldorfer. Das iſt das Charakteriſtiſche unſerer Zeit, daß die Menſchen ſtets danach trachten, ihre liebe Perſönlichkeit in die Höhe zu ſchrauben. Ich ließe mir's noch gefallen, wenn ſie ihre Leiſtungen über ihre Stellung hinaushöben.“

„Oftmals ſchon habe ich gewünſcht, daß ich die Feier meines 70. Geburtstages wegwiſchen könnte. Seit bei dieſer Gelegenheit mein Name öffentlich genannt worden iſt, kommen die verſchiedenſten Geſuche, Anfragen mit den oft rückſichtsloſeſten Anforderungen. Die einen wollen Autographe, ein anderer will Gedichte komponirt haben, ein anderer legt mir Kompoſitionen — den gotteserbärmlichſten Schund — zur Korrektur vor und ſo geht das weiter. Da ſchickt wieder eine Dame aus Amerika ein Lied, ſie habe es gedichtet, um den Kaiſer bei ſeinem 25jährigen Regierungsjubiläum zu feiern, ich möge es doch komponiren, oder Sorge tragen, daß es in

einer hiesigen Zeitung veröffentlicht werde. Nun stellen Sie sich dies Ansinnen vor."

1886 und Schluß.

Am 1. Januar brachte ich Franz persönlich meinen Glückwunsch dar. So kam die Rede auf Umgangsformen, — Franz sagte: „Die Menschen haben sich mit einer Menge Formalitäten gleichsam wie mit Schlagbäumen umgeben, damit sie sich nur in allen Verhältnissen und Lagen zurecht finden können."

„Es ist wunderbar und läßt sich eben gar nicht deuten, worin es liegt, daß gewisse Zusammenstellungen von Tönen einen tiefen Inhalt haben und andere Töne wieder nicht, — leeres Gewäsch sind, und es sind doch dieselben Töne."

Am 3. Januar findet die Gedenkfeier Schneider's in Dessau statt. Franz erzählt, daß er um einen Beitrag, resp. um weitere Betheiligung als ehemaliger Schüler Schneider's angegangen sei, doch habe er es bei ersterem bewenden lassen; der trockene Formalismus habe ihm nichts genützt, — was er

geworden sei, das sei er erst unter den Einflüssen der Nach-Dessauer Zeit geworden.

Bei Gelegenheit seines Hierseins hat d'Albert ihn besucht. D'Albert war sehr liebenswürdig gewesen, hatte die von Franz herausgegebene Suite von J. S. Bach gespielt, „sofort und wie ich sehen konnte, mit äußerster Vollendung und Ausdruck" — es sei erstaunlich. Franz äußert sich ganz entzückt über d'Albert.

Franz ist bei der Arbeit am Choralbuch für die Provinz Sachsen, — er besorgt die Korrekturen der Vorlagen, die ihm Schäffer in Breslau gemacht hat. Franz spielt mir wohl an 20 verschiedene Choräle vor, indem er nebenbei in die Ausrufe ausbricht: „wundervoll" — „ist das nicht großartig" — „wie kindlich" u. a. — Als er geendet, sagt er: „Ja, aus diesen Dingen habe ich meine beste Weisheit geschöpft!"

Am Tage zuvor hatte ein zweites d'Albert-Concert stattgefunden. Auch diesmal hatte dieser Franz besucht, was ihm offenbar eine Genugthuung war. D'Albert hatte Franz seine Liederhefte überreicht. Als ich ihn über seine Meinung befragte, rümpfte er

ein wenig die Naſe und ſagte: „Offenbar iſt den Leuten die lyriſche Ausdrucksweiſe völlig verloren gegangen; das muß immer wie mit escarpins dahergehen, deßhalb findet man ſo häufig dramatiſche Bearbeitung.“ Franz mochte nicht gern über d'Albert etwas Unangenehmes ausſprechen, er nannte ihn einen „außerordentlich natürlichen, liebenswürdigen Kerl.“

Franz erzählt von einer famoſen Äußerung in einer engliſchen Muſikzeitung betreffs des von Gounod behandelten 1. Präludiums J. S. Bach's, — es ſei ſo etwas noch nicht da geweſen; — Bach habe dieſe Melodie auf ſeinem Sterbebette Gounod in die Feder diktirt. Es ſei unglaublich, ſolchen Unſinn zu drucken, — „und dieſe Verhunzung, die, um das zum Ausdruck zu bringen, was ſie ſein ſoll, wenigſtens dreimal ſo langſam geſpielt werde, wie Bach's Präludium!“

In „Nord und Süd“, Juliheft 1886, ſtand ein Eſſay über Rob. Franz von Ehrlich; — in den „Grenzboten“, Heft 25, ein Aufſatz: „Muſikaliſche Sünden von R. Beer“; beide hatte ich geleſen und darauf bezüglich an Franz geſchrieben. — Sogleich Tags darauf kam er, um mir für dieſe Äußerung zu danken. Es war ihm eine Freude, ſich einmal ausſprechen zu können und ſo blieb er ein paar Stunden. Er las aus der „Liederhalle“ einen Aufſatz: „Zum 71. Geburtstage von Rob. Franz

von B. Vogel in Leipzig"; interessant sei dabei vor allem das, daß seine Lieder jetzt von Leipzig aus empfohlen würden, wo er doch lange Jahre hindurch wie im Bann gewesen; dies mache ihm besonders Spaß.

„Wie ich das schon früher gesagt, — daß ich soweit mit meinen Liedern gekommen, verdanke ich der Kunstkritik am wenigsten, denn Schumann's Leute gingen höchstens bis zu op. 11 mit mir; hätte ich warten sollen, bis die Kritik mich hochgehoben, dann hätte ich lange warten müssen: die Kritik hat genug an mir herum gemäkelt, nicht gerade aus Haß, nein, um die eigene Dummheit und Unfähigkeit zu verbergen. Denn meine Lieder sind das Lied in der Vollendung, weil sie auf Bach und Händel aufgebaut sind. Alles ergiebt sich bei ihnen von selbst, und die Harmonien von selbst aus den Melodien. Aber heute scheint den Menschen das lyrische Gefühl völlig verloren gegangen zu sein, daher der bombastische, dramatische Aufbau. — Ich verdanke mein Emporkommen in der Hauptsache den gebildeten Dilettanten, die haben mich trotz aller Anfeindungen nicht fallen lassen."

Dann sprachen wir über den Aufsatz von Rud. Beer, ich theilte ihm kurz den Inhalt mit, z. B. betreffs der Versündigungen an Heine's Texten. Franz sagte: „Ich habe darin ein einziges Mal gefehlt,

nicht einmal absichtlich, es ist wohl daher ge-
en, daß ich aus dem Gedächtnis den Liedertext
rgeschrieben habe, und zwar in dem Liede ‚Meer-
, op. 18 Nr. 4, ‚Mein Liebchen, wir saßen
mmen', — hier habe ich gesagt: auf ‚öder Wasser-
statt ‚weiter Wasserbahn', es ist das ein Ver-
, ändern Sie es doch um, denn es geschah nicht
Absicht, es ist dadurch sogar die hübsche Allite-
n verloren gegangen. In der Weise aber wie
elssohn den Inhalt eines Gedichts gänzlich um-
alten, das würde ich mir nie erlaubt haben."

---

ber das Choralbuch für die Provinz Sachsen —
nliche Bemerkungen.

Wenn man sagt, daß ich mich in anderen For-
nicht einmal versucht hätte, so ist das ein Un-
Gewiß brachte ich von Dessau Quartette und
ten und sogar eine Messe mit; als ich aber an
und Händel meinen Geschmack und mein Ur-
gebildet, sah ich, daß das Zeug nichts taugte
so beschränkte ich mich auf meine Lieder. Noch
liegt unter meinen Manuskripten eine Sonate
amaliger Zeit, aber damals machte kein Mensch
daraus. Der erste und dritte Satz ist nichts
, der Mittelsatz ist ganz hübsch."

„Was die Auswahl der Lieder für Männer und Frauen betrifft, so ist ja natürlich, daß es Lieder giebt, die nur Männer und solche, die nur Frauen singen können. Im Übrigen aber gehört das Lied der Lyrik und die Lyrik ist in ihrem Empfinden geschlechtslos, — es mag das ein Vorzug oder ein Mangel der Form sein, aber es ist so."

Noch eine Anekdote. Ein Komponist hatte einer Dame eine Liedkomposition vorgespielt und diese, um ihm etwas angenehmes zu äußern, sagte zu ihm: „Das klingt ja gerade so, als wäre es von Rob. Franz. — Nun, erwiderte R., das würde kein großes Kompliment für mich sein!" — Franz amüsirte sich sehr über den Brief, der ihm die Mittheilung brachte.

Wie treffend und scharf Franz beobachtete, dafür möge als Beweis Folgendes dienen. Man sieht ja oftmals Menschen mit einer gewissen Würde und Wichtigkeit einherschreiten, das „Sichfühlen" drückt sich schon in der Art des Gehens aus. — Als ein Herr mit solch selbstüberzeugtem Schritt an uns vorüberging, bemerkte Franz: „Die Menschen gehen, als ob sie wie Atlas die Welt auf ihren Schultern zu tragen hätten, und sieht man näher zu, steckt nichts dahinter."

„Meine Gegner in der Bearbeitungsfrage sind jetzt muckstill, — überall regt sich's ja auch zu meinen Gunsten und wenn mir noch ein paar Jahre geschenkt werden, dann erlebe ich's noch, daß mir auch darin Anerkennung zu Theil wird."

„Ich bin kein Freund vom Theater; einmal bin ich in meinem Leben darin gewesen, aber das paßt nicht für mich. Dies völlige Abwerfen der Individualität, dies Ausziehen der eigenen Haut und Hineinkriechen in eine fremde, — das mag bei vollendeter Gestaltung angehen, aber immerhin ist's eine gewisse Unwahrheit. Ich will nichts damit zu thun haben."

„Die Menschen haben heute gar keine Zeit, sich mit ernsten Dingen zu beschäftigen; alles hastet und jagt, und was den Leuten nicht leicht in den Mund fällt, das ist für die meisten nicht da."

Bei einem Besuche traf ich Franz am Schreibtische über Noten; auf meine hindeutende Handbewegung sagte er: „Alte Sachen von mir sehe ich durch."

Ich hatte ihm aufgeschrieben, daß ich unlängst in einem Koncert der Singakademie Beethoven's Messe

gehört habe und durch das Werk, durch deſſen Größe auf's Höchſte entzückt und erfreut worden ſei, — beſonders durch das »Benedictus«. — Er erwiderte: „Ich kann hier Ihre Anſicht nicht theilen. Alles, was Beethoven in der Periode und zumal für die Singſtimmen gemacht hat, hat viel Reflektirtes. Was muthet er den Stimmen zu, er behandelt ſie wie Inſtrumente; — die Inſtrumente kann man wohl dahin vervollkommnen, daß ſie dergleichen ausführen können, aber die menſchliche Stimme iſt etwas gegebenes, über ihre Kräfte hinaus kann man nicht gehen. Überhaupt aber iſt, wenn man für Geſang komponirt, die Stimme das Erſte und Hauptſächlichſte, das Orcheſter, die Begleitung iſt die Unterlage, der Hintergrund, — das iſt bei Beethoven nicht immer der Fall. — Das ‚Kyrie' iſt groß und herrlich, das ‚Benedictus' auch noch, aber an den anderen iſt vieles keine Geſangsmuſik."

Ich erwiderte, daß die Meſſe an ſich, in ihrer muſikaliſchen Empfindung, doch groß angelegt ſei, überwältigend zum Theil, wenn auch das religiöſe Moment darin ein anderes ſei, wie z. B. bei Bach. So könne man ſtatt des Textes zum »Gloria« meinetwegen einen revolutionären Wortlaut unterlegen, ſo wild klinge das; ich wolle bloß auf das Großempfundene in der Muſik hindeuten, — aber Franz ließ von ſeiner Meinung nicht ganz ab: „Ich denke ſo und will Ihre Anſicht nicht nehmen; ich

fuße in Hinſicht des Geſanges auf Bach und Händel. Alle die, die ſich auf Beethoven geſtützt haben, zum Theil Schumann in „Paradies und Peri“, erſt recht dann Liſzt und Wagner, alle dieſe ſind über die Grenzen noch mehr hinausgegangen, haben den Geſang noch mehr unterdrückt und bei Wagner iſt's mitunter gar kein Geſang mehr, das Orcheſter iſt die Hauptſache. Schumann hat den Chören Sätze geſchrieben, wo ſie ihre Befriedigung finden konnten; in der Hinſicht hat Mendelsſohn noch beſſer gearbeitet, der wußte, was er den Stimmen zumuthen durfte.“

Franz erſcheint mir wie eine Geſtalt aus alter Zeit, groß in ſeinen Anſchauungen, zuweilen ſchroff und gewaltig, aber der Gegenwart ganz entfremdet. Nur ſchwer findet man einen Gegenſtand, der einmal ihm ein beifälliges Wort entlockt.

Ich erzählte ihm, daß ich unlängſt in Leipzig das neue Gewandhaus beſucht habe und daß der Eindruck auf mich ein bedeutender geweſen ſei, — einen ſtolzen Bau hatte ich das Haus genannt. Sogleich griff er das Wort auf und nun folgte eine Reihe Bemerkungen, die zweckmäßiger iſt zurückzuhalten, wie mancher gute Kern auch darin gelegen iſt.

Franz giebt eine Anzahl Bach'scher Choräle*) heraus, aus der Schemellischen Sammlung, „würdevoll, großartig, man kann nichts schöneres hören" (er spielt einige vor), „um den Leuten zu zeigen, wie die Dinger hergestellt werden müssen."

„Was Franz von Assisi als groß und wahr empfunden, das wird auch ein Späterer wieder als wahr erkennen, gleichviel ob der katholisch oder evangelisch ist, das Kirchliche kommt hier nicht in Betracht, hier gilt nur das allgemein Menschliche, — der Kern bleibt sich gleich, wenn es auch in etwas die Form wechseln mag."

Bei einem Spaziergange sprachen wir über die Aufsätze von F. Pfohl über ihn in dem neuen „Centralblatt für Musik" Nr. 1—3, 1888. Franz war von der Veröffentlichung nicht erbaut. Ich hob hervor, daß zum Glück das Publikum den Inhalt nicht völlig verstehen würde, — oder auch zum Unglück, denn manche zutreffende Pointen würden nur dem ganz klar sein, der Franz persönlich kannte; — am meisten hätte mich gefreut, daß angegeben, Franz arbeite an seiner Selbstbiographie. „Das ist Unsinn", rief er, — „meine Biographie ist enthalten in den Briefen und Mittheilungen an meine Freunde.

* Zwanzig geistliche Lieder. Leuckart's Verlag

Und wenn ich gesagt haben soll, daß die Melodie Mist sei, so kann ich das nicht so schroff hingestellt haben in dem angegebenen Sinne, ich kann nur gemeint haben, daß die Melodie erst in der Harmonie ihre höchste Bedeutung erlange und ihren eigentlichen Platz habe."

In dem Aufsatze von Pfohl war besonders betont worden, daß in Halle viel Geld verdient werde, gleichsam um dadurch die werdende Großstadt zu charakterisiren, als ob das das Hauptbestreben der Hallenser sei. Ich hatte Franz erwidert, in Leipzig würde noch mehr Geld verdient. Gelegentlich dieser Worte äußerte er: „Ja, Alles können sie mit dem Gelde sich verschaffen, nur eins nicht, Geist können sie sich für ihr Geld (und hierbei knippste er mit den Fingerspitzen) nicht ein Atom kaufen."

Ich besuche Franz, er hatte mich eingeladen, ihm über die Lage unserer Singakademie, — deren Leiter er früher gewesen, meine Ansicht auszusprechen. Franz ist für seine hohen Jahre — nahe an 75 — körperlich sehr rüstig, wenn sich auch gegen die letzten Jahre ein Rückgang in seinem Wesen bemerkbar macht, geistig frisch und immer der alte, der größte Idealist in der Kunst, — in der Kunst, wie er meint. Sogleich braust er auf, wenn ihm

etwas geſagt wird, was bezüglich ihm nicht gefällt: „Lieber gar nicht, als nicht im Sinn der Kunſt.“ — Franz giebt mir den Eſſay über ihn von Dr. Kellerborn in New-York, welche Veröffentlichung ihm ſichtlich Freude gemacht hat.

Wir leſen die Aufſätze von Pohle in den „Hamburger Signalen“, von Taubert in der „Poſt“* über die Bearbeitung der Werke Friedrichs des Großen durch Spitta, — es werden dieſem die ärgſten Schnitzer und Fehler vorgehalten. Franz ſagt: „Grade der, der früher über meine Bearbeitungen ein ſo abfälliges Urtheil abgegeben hat, dem wird hier jede Fähigkeit für die Herausgabe eines ſolchen Werkes abgeſprochen, — Spitta bekommt hier einmal ſeinen Lohn, den verdienten Lohn.“ Es war für Franz eine kleine Revanche.

Am 28. Juni 1890, Franz 75. Geburtstage, beſuchte ich ihn und gratulirte ihm, — Franz war ſehr erfreut und aufgeräumt. Mehrere Gratulanten kommen, — Briefe, Depeſchen, Journale mit ſeinen Bildniſſen, von denen einzelne freilich ſich völlig verunglückt zeigen.

* Poſt 1890, Nr. 170.

In „Schorer's Familienblatt" fand ſich ein Aufſatz (von Golling) mit der Angabe*), daß Franz, der ja ſeine Schöpfungen nicht mehr ſingen hören konnte, in ſeiner Vereinſamung wohl die ihm befreundete Frau Profeſſor S. beſucht habe, die in ſeiner Gegenwart ſeine Lieder ſinge und ihm die Genugthuung verſchaffe, daß er von ihren Lippen ſeine Lieder ableſe. Franz hatte den Aufſatz geleſen, er ſchüttelte den Kopf und ſagte: „Unbegreiflich, — wer ſchreibt nur ſo etwas!"

Die zweite Hälfte des vorſtehenden Satzes, — das „von den Lippen leſen" iſt — Legende.

Unterhaltung über ſeine und Dreſel's Ausgabe von Bach's „Wohltemperirtes Klavier".

Mit Genugthuung lieſt er eine Karte Kapellmeiſter Mottl's vor, der das „Allegro" von Händel in Franz' Bearbeitung aufgeführt hatte, — beſonders das Wort, daß Franz' Bearbeitungen viele Ausgaben aufwögen, machte ihm Freude.

Frau Franz hatte das Koncert der Singakademie zur Todtenfeier beſucht und auf ſeine Frage, wie es ausgefallen ſei, wie die Soliſten geſungen hätten, geantwortet: Wie ſie Alle ſingen! — Franz

*) Prochazka in ſeiner Franz-Biographie (Reclam's-Verlag) S. 136 citirt dieſe Angabe ahnend als ein: wie es heißt.

erzählte mir's lachend, „Sehen Sie, das ist eine charakteristische Kritik, Wie sie Alle singen! Wie es den Sängern mechanisch und schablonenmäßig eingebläut wird, so geben sie's wieder, das ist eins wie das andere; von einem selbständigen Erfassen, von einer eigenen Durcharbeitung, von einem aus sich Herausbilden und Gestalten einer Partie — keine Spur, immer Einer wie der Andere."

Während einer Reise in meine Heimath (Mai 1891) war Frau Musikdirektor Franz gestorben, die Traueranzeige wurde mir nachgesandt und ich schrieb an Franz einige Worte. Nach meiner Heimkehr besuchte ich ihn, um ihm persönlich mein Beileid auszusprechen; er war gesammelt, der Tod war für Frau Franz eine Erlösung und Befreiung von schweren Leiden gewesen. Er anerkannte die Theilnahme, die ihm allseitig entgegen gebracht worden war. „Sie war eine großangelegte Natur, alles Kleinliche lag ihr fern, — grade und ehrlich."

Robert Franz.

†

24. Oktober 1892.

Robert Franz

Gespräche aus zehn Jahren.

Veröffentlicht

von

Dr. Wilh. Waldmann.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1894.